قصيدة النثر

سوزان برنار

ترجمة : راوية صادق

مراجعة وتقديم : رفعت سلام

الجزء التاني

شرقيات

سوزان برنار

قصيدة النثر

من بودلير حتى الوقت الراهن

الجزء الثاني

هذه ترجمة لكتاب

LE POEME EN PROSE
DE BAUDELAIRE JUSQU' A NOS JOURS
Suzanne Bernard
Librairie NIZZET. Paris, 1994

قصيدة النثر : من بودلير حتى الوقت الراهن

سوزان برنار

الجزء الثاني

ترجمة: راوية صادق

مراجعة وتقديم: رفعت سلاّم

الطبعة الأولى للجزء الثاني ٢٠٠٠

دار شرقيات للنشر والتوزيع

٥ ش محمد صدقي، هدى شعراوي
الرقم البريدي ١١١١١ باب اللوق، القاهرة
ت ٣٩٠٢٩١٣ فاكس: ٣٩٣١٥٤٨ ص.ب ٢٦٩١٩٨

تصميم الغلاف: ذات حسين . لوحة الغلاف: كازيمير ماليفيتش

صدر هذا الكتاب بالتعاون مع

المركز الفرنسي
للثقافة والتعاون العلمي
قسم الترجمة والنشر

سوزان برنار

قصيدة النثر

من بودلير حتى الوقت الراهن

الجزء الثاني

ترجمة: راوية صادق

مراجعة وتقديم: رفعت سلاّم

دار شرقيات للنشر والتوزيع

القسم الثاني

قصيــدة النَّثـــر
ومشـــكلة التِّقنيـــة الشِّعـــريَّة

مسعيان فريدان وأثيران على زمننا:

الشعر الحُر وقصيدة النثر .

مالارميـــه، الموسيقى والآداب

رأينا– على امتداد القسم الأول– أن كبار شعراء المرحلة الثانية الرومانتيكية يربطون البحث عن أشكال جديدة في التعبير بمفهوم ميتافيزيقي للشعر، ويعتبرون قصيدة النثر (عن وعي أو لاوعي) أداة تمرد ضد نظام كامل من الأعراف الاجتماعية والفنية، و"صيدًا روحيًّا"– في آن– وبحثًا عن **المجهول** أو **المطلق**. وسنرى – بالتأكيد – في العهد التالي، أعني خلال العشرين عامًا الأخيرة من القرن، ظهور اهتمامات مماثلة لدى أتباع "بودلير" و "مالارميه"؛ وسيدور الحديث، أكثر مما مضى، عن المعنى العميق والقيمة الميتافيزيقية للشعر [١]: لقد ظهرت اندفاعة حاسمة، وولدت حركة، ستنتشر موجاتها دائمًا، منتصرةً أبدًا في القوة والامتداد حتى الآن .

ورغم ذلك، فيبدو أن هذا الجيل **الرمزي** [٢] قد انشغل– بشكل خاص– بالبُعد **التقني والشكلي** من المشكلة الشعرية: فقليلة هي العهود الأدبية التي شهدت مثل هذا التكاثر لكتابات النظرية، والمقالات، والمقدمات، والنشرات الهجائية، التي تقترح وتدرس تحديد الشكل الشعري . فهل ينبغي أن نندهش لذلك ؟ إن وجود الشعر البارناسي، الذي كان يعيد إلى الشعر الكلاسيكي مجده، والذي أكد أساتذته – على إثر "تيوفيل جوتييه" – أن

. . . المؤلَّف يخرج أجمل

من مجرد شكل في العمل

المتمرد،

شعرًا، أو رخامًا، أو عقيقًا، أوخزفًا [٣]

كان يطرح – بحدة جديدة – المشكلة القديمة للشكل. لا ينبغي أن نندهش – إذن – إذا ما كانت روح التمرد، لدىً **الرمزيين**، قد وجدت تعبيرًا لها – أول الأمر – في الاحتجاج على القيود الشكلية، وعلى شروط النَّظم الكلاسيكي: احتجاج، باسم **الإيقاع**، ضد **البحر الشعري**[٤].

ومثلما في فجر الرومانتيكية، تمثل قصيدة النثر– في هذه اللحظة– أحد أشكال ردود الفعل

ضد المبادئ الاستبدادية، وبحثًا عن "الحرية في الفن"، مثلما قال ("فيكتور هوجو")[٥]. وكما في الفترة الرومانتيكية- أيضًا، بل أكثر- يظهر تردد بين طريقين محتملين: المحافظة على الشعر المنظوم كشكل شعري، لكن مع تخليصه من كافة الضرورات العروضية والوزنية، أو التخلي - نهائيًا - عن الشعر المنظوم لصالح النثر. وسيؤدي تحرير الشعر المنظوم، هذه المرة أيضًا- (التام والنهائي من الآن فصاعدًا)- إلى ألاَّ يهتم محررو الشعر بقصيدة النثر؛ لكن قصيدة النثر ستكسب الانفلات بقوة من المساعي الشكلية الخالصة التي أصابتها بالأنيميا، وأن تعثر - اعتباراً من نهاية القرن- على "فوضوية" وحيوية مبشرتين بغزوات شعرية جديدة.

إن ازدهار الأشكال المتنوعة- التي شهدت ميلادها هذه الفترة الوجيزة، رغم ذلك؛ أشكال تنطلق من النثر الشعري إلى قصيدة النثر وإلى الشعر الحر، مروراً بعدة وسائط أخرى - هو، بالإضافة إلى ذلك، مفيد؛ لأنه يسمح باستخلاص أفضل للقوانين الخاصة بقصيدة النثر، وبرؤية ما تتميز به عن أشكال شديدة القرب منها. ونستطيع، في ختام هذه الفترة، أن ندرك- بشكل أوضح- ما يكوِّن **الجوهر الخاص** للنوع -ذلك، من ناحية، بفضل النماذج الباهرة لقصائد النثر التي زودنا بها "رامبو"، و- من ناحية أخرى- بفضل الإرشادات التي تستخلص من المحاولات العديدة للرمزيين. ومن هذا التوجيه المزدوج، عرف القرن العشرون كيف يستفيد.

الهوامش

(١) انظر أطروحة Michaud , **Message poétique du Symbolisme** , Nizet , 1947

(٢) لتفادي أي التباس، أؤكد أنني أستخدم كلمتي **رمزية** و **رمزي**، بأحرف البداية الكبيرة، عندما أســــتخدمهما بمعنييهما المحددين (كحركة رمزية وشعراء مساهمين فيها)، لا بمعنييهما العامين .

(٣) نشرت قصيدة "الفن" في "L'Artiste"، ثم أعيد نشرها في "Emaux et Camées" عام ١٨٥٣. ويمكننا اعتبار هــذه المقطوعة "**فن الشعر**" الخاص بالبرناسيين .

(٤) قارن – في قصيدة "**الفن**"، لتيوفيل جوتييه – بـــ:

أُف للإيقـــاع المُريـــح ؛

مثل خُف كبيـــر للغاية

شـــــكل

تستخدمه كل قـــدم وتخلعـــه !

(٥) في ختام Préface des **Odes et Ballades** , en 1928

الفصل الأول

من بودليـــر إلى الرمزيَّـــة

(١) البارناسية وقصيدة النثر "الفنية" . في أعقـــاب برتـــران: منديـــس، كازاليس، جوديت جوتييه.

(٢) من البارناسية إلى الرمزية: هويسمـــان .

(٣) في أعقاب بودلير: محاولات أولى لجعل الشكل مرنًا. فيرلين. شارل كرو. فييه دي ليل — آدام .

(١) البارناسية وقصيدة النثر "الفنية"

ما كان لتأريخ ما للنظم الفرنسي- (مثل ذلك الذي كان يُمكن لـ"ج. لوت" أن ينجزه لنا، فيما لو أكمل ببراعة عمله الضخم حول الشعر الفرنسي المنظوم، وهو ما خسرناه)- أن يخفق في توضيح أعمال التقويض التي أنجزها- على امتداد القرن التاسع عشر- كتاب يلاحقون عملية التحرر من الرومانتيكية. إن صرح الشعر الكلاسيكي الكبير، الذي زعزعته قصفات منجنيق "هوجو"، سيجد نفسه متآكلاً وملغومًا من كل الجهات في آن. فمن جانب الشعراء، هو "الشعر المنثور" لواحد من قبيل "سانت-بوف"[1]، ومن قبيل "بودلير"[2]، كي لا نذكر سواهما، حيث اختفاء الوقفة والتعدِّي المنظَّم، والجملة الممتدة على مساحات كبيرة تغمر التقطيعات بالبحور السكندرية، خالقةً- بالإرادة- **إيقاعًا نثريًا**. ومن جانب النثريين، هو النثر الشعري لواحد من قبيل "نيرفال"، الذي ينحو- علي النقيض- إلى التحليق في سماء الشعر بأجنحة الإيحاء والإيقاع[3]؛ وهي- أخيرًا- قصيدة النثر، التي تتلاقى فيها كافة جهود أكبر الشعراء بهدف خلق لغة شعرية جديدة. شعر منثور، نثر شعري، قصيدة نثر، ردود أفعال كثيرة ضد طغيان الشعر الكلاسيكي المنظوم والأشكال المحددة، وجهود كثيرة نحو أشكال أكثر مرونة، وأكثر تنوعًا، وقدرةً على توصيل كافة ظلال وتناقضات الحساسية الجديدة. وما من أحد- كما رأينا- قد عبَّر، أفضل من "بودلير"، عن هذه الرغبة في خلق شعر حديث "موسيقي بلا إيقاع ولا قافية، سلس ومتنافر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات حلم اليقظة وانتفاضات الوعي"[4]. ولا ينبغي أن يدهشنا- أيضًا- أن يستند **الرمزيون** على "بودلير": فقصائد "*سأم باريس*" القصيرة هي أصل موجة الهجوم الجديدة التي ستطيح نهائيًا- بعد عام ١٨٨٨- بقلعة الشعر الكلاسيكي المنظوم.

ورغم هذا، ففي حركة التحرر الكبرى هذه- التي ستنتهي بالإطاحة بآخر حصون الكلاسيكية- ثمة وقت للتوقف، أو حتَّى للعودة إلى الوراء، للعودة إلى البارناسية، اعتبارًا من عام ١٨٦٦، إلى التقاليد القديمة. فقد وجدت حركة تحرير الشكل نفسها وقد أُوقفت بعنف؛ فهل كان

لمرحلة قصيدة النثر- هي أيضًا، بالتبعية- أن تجد نفسها موقوفة؟ والواقع أن "بانفيل" — عندما نشر مؤلفه "*بحث صغير في الشعر الفرنسي*"، عام ١٨٧٢ (الذي يمكننا أن نرى فيه واحدًا من كتب "*فن الشعر*" البارناسية)- فإنه قد انطلق من تعريفه للقصيدة: القصيدة "هي ما تم صنعه، وليس له بالتالي أن يُصنع"، كي ينكر على قصيدة النثر أية إمكانية للوجود، "رغم *تليماك* "فنيلون"، وقصائد النثر الرائعة لشارل بودلير و"*جاسبار الليلي*" للويس برتران"[٥]. ونتعرف هنا على النظرية البارناسية عن القصيدة المرمرية، عن النسق المغلق، بتعبيره الذي ينبغي أن يكون- كما يقول "بانفيل"- "مطلقًا، ومكتملاً، ونهائيًا إلى حد أنه لا يمكن أن ندخل عليه أي تغيير"، والذي يتناقض مع فكرة شعر أكثر انفتاحًا؛ وهو ما كان- بالتحديد- الهدف المتكرر لقصيدة النثر. وسألفت النظر- دون تشديد- إلى المغالطة المنطقية التي تتمثل في القول بوجود قصائد نثر رائعة، لكن دون إمكانية التوفر على قصيدة نثر، بل إلى التكذيب الذي وجهه البارناسيون إلى "بانفيل": فقد انكب البارناسيون- وحتَّى قبل الرمزيين، وهي واقعة مدهشة ومتناقضة ظاهريًا- على محاولات في قصائد النثر[٦]؛ (وواقعي أيضًا- من ناحية أخرى- أنهم لم يحققوا، في هذا المجال، سوى نجاحات بلا دلالة كبرى). فهل ينبغي أن نرى- هنا- تناقضًا داخليًا؟ فلنقل- بالأحرى، على العكس من "بانفيل"- أن البارناسيين قد اعتقدوا أنه يمكن منح النثر إيقاعًا وتماثليةً وصرامةً شبيهةً بتلك الخاصة بالشعر؛ واعتقدوا أنه من الممكن قولبته، كما في الشعر، في قصائد مبنية، ونهائية؛ قصيدة poêmata، كل كلمة فيها غير قابلة للاستبدال[٧]. إنها- كما نرى- عودة إلى قصيدة النثر"الفنية"، التي منحها "ألويزيوس برتران" الصيغة والروائع الأدبية .

كل شيء كان يشير- بالفعل- إلى "*جاسبار الليلي*"، كي يستخدم كنموذج للبارناسيين:هذه المقطوعات القصيرة- المبنية والموزونة جيدًا، الواضحة الحدود، والتصويرية- أصبحت محط إعجابهم، بالتحديد، لخصائصها التشكيلية والشكلية؛ بل إن غياب الغنائية، والشعر "اللاشخصي" نسبيًا لبرتران، كان يمكن اعتبارهما بارناسيين قبل الحالة النهائية. ومنذ عام ١٨٦١، نشرت "*لاروفي فانتازيست*" عدة مقطوعات من "*جاسبار الليلي*"ضمن مقال بها، في دعوة إلى الإعجاب بـ"رشاقة الإيقاعات" و "جاذبية الصورة"[٨]. وفي عام ١٨٦٧، ستنشر "*لاروفي دي ليتر ايه ديزآر*" جانبًا كبيرًا من قصائد "برتران"، بواقع مجموعة صغيرة كل عددين أو ثلاثة[٩]: لقد بدأ الشاعر المنسي- وغير المنشور (إلى حدٍّ ما، بفضل "بودلير" وتمهيد "*سأم باريس*") - في الأخذ بثأره بعد وفاته .

ولاشك أن المحاولات البارناسية، التي جرت بعد "برتران"، هي أكثر أهمية- بفعل الاتجاهات التي تمثلها والمفهوم الذي تقدمه- من أهمية وعدد القصائد التي تولدت عنها. فالبارناسيون الأكثر شهرة- "ليكونت دي ليل" و "هيريديا" و "ديريكس"- لم يكتبوا قصيدة النثر، و"جوستاف كان"- الذي يرفض، عن حق، اعتبار"مالارميه" و "شارل كرو"[١٠] من البارناسيين- لا يذكر

سوى "جوديت جوتييه" و "لوي دي ليفرون" و– أساسًا– "منديس" الذي لا يكل أو يتعب، "الذي نجده مشغولاً، كما يقول، بتقديم البارناسية في استخدامها الشكل الذي أبدعه برتران"[11].

ولا يتردد"منديس" نفسه– عندما تذكّر محاولاته– في أن يستخلص، من هذه المقطوعات النثرية الصغيرة... مدرسة الشعر كلها! وهي شعوذة جميلة حقًا:

> ... كنت أكتب في (سن) التاسعة عشرة، في أعقاب "لاروفي فانتازيست" مباشرة، عددًا لا بأس به من المقاطع النثرية الموزونة، مسجوعةً هنا وهناك، مع تكرارات للجُمل أشبه باللازمات، وكانت تملك طموح أن تكون شبه قصائد... كان ثمة ألاعيب ذهنية دقيقة، واستراحة فيما بين القصائد الحقيقية، التي لم تطمح مطلقًا إلى زعزعة الفن الشعري الفرنسي. من كان سيقول أن مدرسة ستولد من هذه التسلية؟[12]

لقد ولد "منديس" عام ١٨٤٢؛ وإذا ما كان قد كتب قصائده فور انطفاء "*لاروفي فانتازيست*" العابرة– (حيث نُشرت– ولنذكّر بذلك– القصائد النثرية الأولى لبودلير)– فعلينا، بالتالي، أن نؤرخ قصائده هذه بعام ١٨٦١. لقد جُمعت في نهاية كتابه "*حكايات حب*"[13]، المنشور لدى "لومير"عام ١٨٦٨. وتخونني الشجاعة دون ذكر أي جزء من هذه المقطوعات الإحدى عشر النثرية والمتكلفة في آن، المقسمة إلى مقاطع على طريقة "برتران"، مع كمية من اللازمات والتكرارات. ويمكن لمنديس أن يطمئن: فمقطوعات كهذه لن تخاطر بـ"زعزعة الفن الشعري الفرنسي". ومن ناحية أخرى، فإن جدارة الأسبقية– في ذلك– ترجع إلى "هوساي" الذي قدمت قصائده– المكتوبة في مقاطع عام ١٨٤٩– مؤثرات شبيهة باللازمات (في"*صانع الزجاج*")، أو التكرارات (في "*بائعة الزهور الفلورنسية*") .

وسنجد فنًّا أكثر وشعرًا حقيقيًّا في "*حياة كئيبة*"، وهي قصائد منظومة ونثرية، نشرها عام ١٨٦٥ "هنري كازاليس"، الذي لم يكن قد أصبح"جان لاهور" بعد، لكنه يوقع باسم"جان كاساللي"، ويهدهد كآبته بـ"*أغانٍ عاطفية بلا موسيقى على سلم موسيقي صغير*"–(عنوان أحد أجزاء الديوان). ويوضح مقطع من"*مشهد هندي*"– التابع لسلسلة من النثريات المهداة إلى "مالارميه"[14]، بعنوان"*الخفايا*"– البحث عن إيقاع، وعن توازن، وربما – أيضًا– ما هو مفتعل في سوء استخدام التكرارات أو التماثلات الناجمة عنه:

> كثيرًا ما حلمت أمام مياه المستنقعات، – على سطح الزهور الجميلة والشاحبة، التي تفتح أثداءها بطهارة مثل عذراوات؛ الوحل في عمق المياه، الوحل، ممتلئ بكائنات مسمومة . – هذا!

العالم يشبه مياه المستنقعات .

كثيرًا ما حلمت أمام مياه المستنقعات، - على سطح الزهــور
الشاحبة والرقيقة، التي تتفتح مثل أفكار نقية؛ — وتحت الوحـــل،
- الجحيم ! — الروح شبيهة بمياه المستنقعات(١٥) .

إنها الفترة التي يكتب فيها "مالارميه"- من جانبه- أولى قصائده النثرية، وخاصةً "*محادثـــة الشتاء*" و "*طفل فقير شاحب*" ، المبنيتين على المقـــاطع، والمتـــأثرتين- بوضـــوح — بـــألويزيوس برتران(١٦) .

وفي عام ١٨٦٧، تم تعيين "فيه دي ليل-آدام"- الذي يرد اسمه، مثل اسمـــــي "مالارميـــه" و"كازاليس"، في "*بارناس كونتومبوران*"(١٧)- رئيسًا لتحرير "*لا روفي دي ليتر إيه ديزآر*". وبوازع من أستاذ النثر هذا، ستحتل قصيدة النثر مكانةً من المقام الأول وسط إنتاج المجلة: وســـيمكننا أن نقرأ فيها — بالإضافة إلى قصائد "*جاسبار الليلي*" — خمس "*صفحات منسية*" لمالارميه(١٨)، و"*أبدًا مرةً أخرى*" لفيرلين، وأربع قصائد للوي دي ليفرون(١٩)' دون ذكر الترجمات، الموزونة في مقاطع، للسونات* Sone البريتونية- (قام بها "منديس")- و"الليد" الألمانية .

و"جوديت جوتييه"، ابنة "تيوفيل"، التي سرعان ما ستصبح "جوديت منديس"، ليست- عام ١٨٦٧- إلاَّ "جوديت والتر" صاحبة "*كتاب اليشب*" الشابة، وهو ديوان مترجم عن الصينيـــــة، لكن الإيجاز المعبر لهذه المقطوعات الصغـــيرة- الـــتي امتدحـــها "منديـــس" (بطبيعـــة الحـــال) و"هويسمان"(٢٠)- سنجده في القصائد النثرية من بنات أفكارها هذه المرة، التي ستقدمها إلى مجلـــة "*رينسانس*" لـــ"إيميل بليمون" أعوام ١٨٧٢-١٨٨٣. وهي مجلة بارناسية أخرى تزدهـــــر فيـــها قصيدة النثر ! وستنشر قصائد لـــ"شارل كرو" و"بينار" و"ش.دي سيفري" و"فليكـــس فرانـــتز" و"روبير كاز"... ويمكن أن نضيف إليها النثريات الفنية التي تحمل عنوان "*رسم مطبوع بماء النار*" أو "*دراسات*" لـــ"ليون كلاديل" أو "إيمانويل ديه إيسار" .

وعند تصفحنا لهاتين المجلتين، يرتسم- بوضوح- الاتجاهـــان الأساســـيان لقصيـــدة النـــثر البارناسية، كما تكوَّنا في أعقاب "ألويزيوس برتران" وتحت تأثيره: الاتجاه **التصويـــري** والاتجـــاه **الشـــكلاني** .

ولن تثير دهشتنا — في شيء — الاتجاهات التصويرية والوصفية للبارناسيين؛ فمثلما ألَّـــــف برتران "جاسبار" على طريقة "رمبرانت" و"دي كاللو"، فإن البارناسي يسعى — في النثر مثلمـــا في الشعر — إلى منافسة التصوير الزيتي: فهي ليست إلاَّ "*رسوم مطبوعة بماء النار*" و"*أقـــلام فحـــم*"

* **السون Sone**: وحدة قياس شدة الإحساس الصوتي .

و"*طباشير أحمر*"[٢١]. فالكثيرون منهم كتاب — (حتى من هم خارج البارناسيين) — قد أتـــوا إلى قصيدة النثر مرورا بالنقد الفني: والهدف أولا — مثلما يصف "ليون كلوديل" قصيـــدة "*مشـــهد طبيعي*" لـــ"كلود لوران" أو لوحة تاريخية لـــ"دافيد"- أن نحدد، لدى القارئ، "بضعة أحاســـيس مماثلة لتلك التي يتعرض لها في وجود اللوحات"[٢٢]. ومنذ ذلك الحين، ثمة انجذاب- لا فحســـب- إلى وصف بل إلى "نقل" التصويري إلى الأدبي: هكذا، سينقل "هوساي" — في قصيدته "*أدريـــان بروير*"[٢٣] لوحة "مكان تدخين التبغ" لبروير، التي يمكن مشاهدهما في "اللوفر" — (مثلما سيفعل — فيما بعد — الشاب "فاليري"، "وهو ينقل" لوحتين من متحف "مونبلييه")[٢٤]. وانطلاقا من ذلك، لن يتأخر الفنان في أن يصبح أكثر طموحا وأن يرغب في إنتاج مؤلف أصيل؛ فهو يريد التصويـــر نثرا: هكذا، ألف برتران "*هارلم*" وهوساي"*تصوير جداري ونحت بارز ســـفلي*"[٢٥]؛ ويؤلـــف "ا.إيسار"- لمجلة "*رينسانس*"- "*دراسات قديمة*". وتعتبر قصيدة "*تدرجات الأحمر*" لهويسمان رائعة أدبية في هذا المجال، تنافس- من حيث الجهد التصويري- قصيدة "*سيمفونية من مقام أبيض كبير*" من ديوان "*طلاء الميناء والعقيق*": "إنها جوقة من الأحمر" حقيقية، على ما يقول المؤلف؛ ولنحكـــم عليها من المقطع الأول:

> كانت الغرفة مفروشة بالساتان الوردي المقصب بالأغصـــان القرمزية، والستائر منسدلة بغزارة على النوافذ، متكســـرة علـــى سجادة منقوشة بزهور بطياتها الكبيرة من القطيفة الرمانية. وعلـــى الحوائط عُلِّقت رسوم بالطباشير الأحمر لبوشيه وأطباق مستديرة من النحاس زخرفها بزهور صغيرة ونقشها فنان من عصر النهضة[٢٦].

لكن الرسام الشاعر كثيرًا ما ينساق وراء خيالاته أمام لوحاته الخاصة، ويثريها بالتـــأملات والرموز؛ عندئذ، تنغلق الدائرة، ونعود من التصوير إلى الأدب بالمعنى الحرفي. وهو حال قصيـــدة "*لعب بالألوان*"التي قدمها "ا.إيسار" — في ٨مارس١٨٧٣- إلى "*رينسانس*". وإذا لم تكن "*واتـــو*" سوى تعداد لكل العناصر المتكررة الأثيرة لدى الرسام، فإن "*أبدية دون جوان*" تقدم لنا، باعتبارها لوحةً مرئيةً في حلم — (لأن "النوم"- كما يقول "دي إيسار"- "مصور غريب")- نوعًا من المؤلَّف الرمزي الذي نرى فيه "دون جوان" وحيدا، مقيدا، وسط عشاق متعانقين: "وحده دون جـوان لم يكن محبوبا"، كما يختتم الكاتب. وفي هذه الحالة الأخيرة، فإن قيمة اللوحة تســـتمد مـــن قيمـــة المؤلف: فلا ينبغي أن ننسى أن "*إشراقات*" كانت —كما يقول "فيرلين"- "لوحات ملونة". ولكن ما إن يجرفنا الإيحاء على الوصف، حتى نبتعد عن "اللوحة" البارناسية؛ الـــتي تعـــاني — وعلينـــا الاعتراف بذلك- من ميل مبالغ فيه إلى الفن التشكيلي، واللون، والتصويرية؛ فكثيرا مـــا أفـــرط البارناسيون في الاهتمام بـــ**الأسلوب** على حساب الشعر .

والاتجاه الثاني، البالغ التميز في جميع قصائد النثر هذه: هو- كما يقول "منديس"- الرغبة في إيجاد أنساق شكلية تمكن النثر من منافسة الشعر: مقاطع، ولازمات، وتكـرارات، كـل ذلـك يستهدف وضع النثر في شكل، ومنحه إيقاعًا واضحًا تمامًا، ومعمارًا راسخاً. وعلينا هنـا- مـرة أخرى- أن نؤكد على تأثير الترجمات: فلم ينس البارناسيون أن مقطوعات "برتران"[٢٧] كـانت أناشيد غنائية نثرية حقيقية؛ وقد قرأوا ترجمات لكثير من الأناشيد الغنائية الألمانية[٢٨]، والأغـاني الشعبية[٢٩]، والقصائد الفارسية[٣٠]، وكل منها في مقاطع من النثر الموقّع؛ وفضلاً عن ذلك، ألم يترجم الكثيرون منهم الأغاني الشعبية، "جان كاسيللي" (الذي ترجم) أناشيد مـن إيطاليـا[٣١]، و"منديس" الليدات الألمانية ؟ ومرةً أخرى، نرى تجدد العملية التي تقود إلى قصيـدة النـثر عـبر الترجمـة؛ فإغراء الترجمات المستعارة لا يُقاوم لدى شعـراء عام ١٨٧٠، مثلما كان لدى شعراء ما قبل الرومانتيكية عام ١٨٢٠. فهي ترجمة مستعارة، تلك التي قدمها "شارل كرو"- إلى مجلـة "*رينسانس*"- بعنوان "*أغنية طريق آريا*"، في ٦ يوليو ١٨٧٣:

على أحصنتنا نحمل الفتيات الجميلات لقبيلتنا الفخورة.

نسوق القطعان أمامنا. والحمل يرضع من النعجة وهو يجـري.
والعجل يتبع البقرة التي يُسرع العبيـد مـن خطاهـا الكسـول بالمنخس...

وحيث نجد أنساقًا معروفةً تمامًا، من التصويرية، والصياغات "البدائية"، وتواتر التعبيرات (مثل ذلك التعبير الفاتن، الذي سأرى فيه- عن طيب خاطر- أصل جملة من "*إشراقات*"[٣٢]: "صخب الأنهار ورعشة الغابة") - التي تمنح مقطوعات "بارني" و"شاتوبريان" و"ميريميه" هيئة "الأغاني". ترجمـة مستعارة لـ"*نشيد المحارب البدوي*"[٣٣]، تسعة مقاطع على الطريقة العربية، يستخدم فيها "لـوي دي ليفرون" — ويسيء استخدام — التماثلية والتكرار، والصياغات التصويرية. لكن "منديس"— على الأرجح — هو الذي سيبدي أكبر قدر من البراعة في "*ليدات من فرنسا*"[٣٤]، التي كتبـها — بالتأكيد — تحت تأثير الليدات الألمانية التي ترجمها عام ١٨٦٧ وتقليدًا لها. وإذ يمتلك— هنا— حريةً أكبر مما في الغنائية العاطفية، فإنه يحقق نجاحًا تقنيًّا ملحوظًا: وسواء استخدم موضوعات قديمة مـن الفولكلور الفرنسي (السرج المسافر، أبناء الملك كالان)، أو استخدم فكرة شخصية، مرحـة أو عاطفية، فإنه يستخدم - كأستاذ - اللازمات، والتكرارات، والمحارفة، ويضفي على نثره مظـهرًا "وزنيًّا" متميزًا تمامًا. وبمقدورنا أن نطبع - في أبيات من خمسة أو عشرة أجزاء - "*الشيطان في سان - جان لي نوف*":

في سان —جان لي نوف (يرعد الليل ويهب !). الجرس الـذي
يعرج في قبة الجرس العرجاء يرقص ويصرخ، حسنًا ! يا لها مـن

رقصة صاخبة ! بين كل هزة وأخرى (أيها الجرس، اهـــتز إذن !)
أريد أن أعب إبريقا .

أليس دالا بالفعل أن هذه الليد، إضافة إلى التسع الأخريات، قد تم تلحينها موسيقيا؟ فلم يعد الأمر يتعلق هنا بقصائد، بل بأغان حقيقية(٣٥). ونجد صعوبة في أن نتحدث عن نثر، فيما يتعلـــق بهذه الأغاني (التي تبشر ببعض الأناشيد الغنائية لبول فور) .

ونرى- على الفور- كيف أن مقطوعات كـــهذه قـــد فصلـــت طبقـــا لنمـــوذج وزني مسبق، وأننا نهوي ثانية إلى طغيان الأشكال المدركة مســـبقا. وهـــو نقـــد يمكـــن أن نوجهـــه إلى غالبية هذه القصائد البارناسية، حتّى تلـــــك القصـــائد ذات الموضوعـــات الأكـــثر ذاتيـــة والأشكال الأقل جمودًا: هكذا، ســـنرى "جوديـــت والـــتر" تقولـــب –بلاوعـــي- أفكارهـــا الشعرية الخاصة على نمط القصائد الصينيـــة الموجـــزة الـــتي ترجمتـــها في "*كتـــاب اليشـــب*"، وتطبق- على موضوع نفسي تمامًا- نفس الإيجاز الـــذي حققـــه "لي- تـــاي-بيـــه" أو "تـــو- فو" في وصف مناظرهما الريفية في "نيســـيان" (*لارينســـانس*، ٨ يونيـــو ١٨٧٢):

رغبة حارقة تقضمني ليل نهار، في الفجر، وفي الغسق.

أهي الرغبة في الانتقام ؟ في المجد ؟ في الحب ؟

لا أدري، لكني أرغب بجنون، بضيق أليم .

وسدى أبحث في مباهج الحياة كلها، في الأحقاد كلـــها، وفي كل الحماقات .

فهل ضاعت إذن الكلمات التي تعبر عن رغبـــتي ؟ ألم يعـــد لموضوعها وجود ؟

ربما أكون قد جئت بها من حياة سابقة، ونسيت السبب.

لكن الرغبة الظمأى ظلت قاسية وعمياء .

وينشأ عن ذلك نوع من الضيق لدى القارئ، الذي يظل لديه الانطباع بقراءة ترجمة .

وكافة هذه المقطوعات البارناسية تصلح لنفس النقد. فبإمكانها أن تشهد على براعة شـــكلية وتقنية كبيرة، لكن تنقصها "الضرورة" الشعرية. إنها قصائد "مترجمة" عن الأغاني الشعبية، بـــأكثر من كونها إبداعات أصيلة. فقصيدة النثر البارناسية تشبه- إلى حد ما- التحفة الفنية الموضوعة على الرف، أو أجزاء دقيقة من ساعة حائط. وكما يكتب- عن حق- "ج.كان"، فإن "البارناســـية- المزودة بهذا الشكل الخصب- قد استخلصت منه ألاعيب أنيقة وتسليات جميلة"(٣٦). فهل يرجـــع

ذلك إلى أن البارناسيين كانوا أول من لم يروا في قصيدة النثر سوى لعبة إيقاعية ؟ أم إلى أن الكتاب، الذين تحدثت عنهم، لم يكونوا أكثر من تقنيين مخلصين (عدا "كرو") ؟ كل هذه صحيح؛ لكن ينبغي أن نستخلص منه أن صيغة قصيدة النثر "الشكلية" أو "الفنية" تتحمل التفاهة على نحو باهر (للأسف): فذلك الذي سيكون عاجزًا- أيضًا- عن تقديم الإيحاء، والإيقاع، والإصاتة، في نثر حر تمامًا- مثل عجزه عن المعالجة البارعة للبحر السكندري- سيقسم العجز إلى مقاطع منتظمة، ويضاعف النوافذ المموهة، ويعتقد أنه يصنع من شيء تافه فكرة عميقة بتكرارها في لازمات. ونستطيع أن نرى- في قصيدة النثر البارناسية (وأيضًا، كي نكون منصفين، في قصائد "فيبو" النثرية)[٣٧] - نموذجًا لكافة مخاطر النظام الذي افتتحه "برتران": إنها نفس مخاطر الفن الشكلي، التي عاشت أيضًا في نَظم الشعر وفي الموسيقى. ففي كل مرة لا يستجيب الهيكل الشكلي للتطور العضوي لجسد حي (فكرة شعرية أو موسيقية)، بل يكون مفروضًا على نحو **قبلي**، فإنه يخاطر إمَّا ببتر هذا الجسد البالغ الثراء ليرده إلى أبعاد "سرير بروكست"، أو- عندما تكون الفكرة فقيرةً وقصيرة- بالقيام بـ"الحشو" بوسائل مصطنعة تمامًا. وندرك لماذا ضجر الكتاب بسرعة من هذه الأطر الصارمة، وطالبوا "بودلير" بسر شكل أكثر مرونة .

(٢) من البارناسية إلى الرمزية: هويسمان

سنلتقي- مع "هويسمان"، بالتحديد- بهذه الحالة / النمط لكاتب يتطور من "برتــران" إلى "بودلير"، من الشكل الصارم إلى ذلك الأكثر حرية، بصورة متهتكة .

ويمكننا أن نضيف إلى إنتاج البارناسيين "*علبة الملبس ذات التوابل*" المنشورة عــام ١٨٧٤. فقصائد "هويسمان"- هي أيضًا- تكشف نزوعًا أكيدًا إلى التصويرية والأشكال المقطعية؛ لكــن الفنان ذو مترلة أرقى، فهو يمتلك قريحةً وذاتيةً أكبر. وقد سبق أن أشرت إلى البُعد التصويري لبعض مقطوعات "*علبة الملبس*"(٣٨). كان "هويسمان" يستند إلى عدة فنانين تشكيليين من بين أســلافه الأنفاريين (نسبةً إلى منطقة "أنفير")، بل سيكتب في النقد التشكيلي(٣٩)، وسينشر عدة مقــالات (وصفية أو شعرية) في "*ميوزيه دي دو موند*"، وفي "*ريبيبليك دي ليتر* "(٤٠)، تحت العنوان الــدال "*تخطيطات ورسوم مطبوعة بماء النار*". فمجموعة ألوانه، كما تكتب "ترود جيان"، "مضيئة وثرية بألف ظل، غنية وقاطعة، رقيقة وعنيفة، وذات تنوع مذهل"(٤١). فهل ينبغي أن نذكــر "*الربحــة المدخنة*" الشهيرة ؟

رأسك، أيتها الربحة، هي مجموعة ألوان الشــموس الغاربــة،
أوكسيد النحاس القديم، درجة الذهبي الذي يسفع بشرات قرطبـة،
ظلال ألوان الصندل والزعفران بأوراق الخريف ! (٤٢)

وبعض المقطوعات الفلمندية ("*حفل روبتر الشعبي*" لـــــ"أدريــان بروبيــير") مدهشــة بألوانها وحركتها، وبعض الشخصيات (السيد فرنسوا فييـــون) جديــرة بـــ"كــاللو" . . أو "برتــران"، بواقعيتــهما التصويريــة. و"هويســمان"، الــذي كــان معجبًــا- بــالتحديد-

بالرسام[٤٣] الكامن في "برتران"، سيعترف –فيما بعد– بدينــــه تجاهــه: ففــي عــام ١٨٨٥، كتب سيرة حياته تحت الاسم المستعار "ا. مونييه"، في نشرة "*رجال اليــــوم*"[٤٤]، ليذكــر أنــه أخذ قصائد "برتران" و"بودلير" النثرية كنمـــاذج لــه .

وعلى أية حال، فقد تفوق تأثير "برتران" في هذا الديوان الأول (الذي كُتب بــين عــامي ١٨٦٨ و١٨٧٤، خلال وجود "هويسمان" بوزارة الداخلية). وعندما يتفاخر "هويسمان" بأنــه "قد غيَّر وجدد من شباب "النوع"، مستخدمًا حيلاً عجيبة، وشعرًا مُرسلاً ذا لازمات، مســتبقًا قصيدته ومتبعها بجملة إيقاعية، متكررة، غريبة، تمنحها– أحيانًا– نوعًا من اللازمــة أو الرســالة المنفصلة، النهائية، مثلما في الأناشيد الغنائية لــ"فيون" أو"ديشان"[٤٥]، يمكننا الاعتقاد بأنه يــزور أصالة أنساق كهذه، أغلبها – بالنسبة لنا – معارف قديمة، وأغلبها- تقريبًــا- متحقــق لــدى "برتران"[٤٦]. وقد استعادها البارناسيون بلا تجديد كبير، بقدر حقيقة أن مجــال هــذه الأبحــاث الشكلية محدود تمامًا. ويبدأ "هويسمان" – من جانبه، وينتهي – بنفس الجملة، "النشيد الغنــائي على شرف معذبيّ الحلوة"، "النشيد الغنائي اليرقاني"، "تنويع على نغمة معروفة"، دون أن يــهتم كثيرًا – فيما يبدو – بمعرفة ما إذا كان معنى القصيدة يتطلب هذه العودة التي ستضفي الإحســاس بالاستمرارية، حيث سيموت وينحل الحدث الوارد في القصيـــدة (قــارن بـــ"*مســاء علــى الماء*"لــ"برتران")، إن لم تكن "العودة الأبدية للأشياء" محسوسة: وبهذا المعنى الأخير، فإن النســق المستخدم في "*مقطع أخير*" أكثر إثارة للاهتمام؛ إذ إن القصيدة تكرر نفسها- هنا- مثلما تفعــل الحياة نفسها. ولنذكر، أخيرًا- فيما يتعلق باستخدام "الشعر المرسل" و"المقطع الأخير"- قصيــدة "*النشيد الغنــائي لشــمعة الســتة*" (المنــشورة في ٢ أغســطس ١٨٧٧، في "*لارتيســت*" في بروكسيل[٤٧]): إنها تتكون من ستة مقاطع و**مقطع أخير**، كلها متماثلة. وتنتهي بنفــس البحــر السكندري (الذي أؤكد عليه):

مقطع أخيــر

أيتها الأميرة، يا مــن تغنّــى آخــرون بومضــات الأقمــار
الفوسفورية، والشعلات الحمراء للمصابيح، والنيران الصفراء للغاز،
إنكِ أنتِ وحدك من أحب، أنتِ وحدك من أريد تمجيدها، أنــتِ
إضاءة مثالية للوحات كبار الأساتذة، يا **شمعة الستة**، أيتها الشــمعة
الذاوية !

والحق أن كافة هذه الجهود في اتجاه الإيقاع تظل بلا جدوى تمامًا: وربما لم يخطئ "هـــ. باشلار" عندما رأى أن مؤلف "*علبة الملبس*" لم يُخلق أبدًا لقصيدة النثر– أي القصيدة "الفنيــة"– اللوحة الصغيرة للنوع: "في البدء، كان عاجزًا عن أن يحصر نفسه، ثم– عدا اســتثناءات نــادرة

للغاية – لم يكن يمتلك الإحساس بالإيقاع .. والواقع، ما من قصيدة نـثر ذات قيمة بدون التركيز والانسجام الداخلي؛ ولا قيمة للدعم الذي تقدمه التصويرية الخارجية للمقاطع اللفظية الملونة"[٤٨]. وعندما يترك "هويسمان" نفسه لينقاد وراء قريحته، وخشونته الفلمندية – (قارن بـ"*كلودين*")- فإنه يخرج من قصيدة النثر؛ وحتى "*تدرجات الأحمر*" لا تدين بالكثير إلى التقنية التي أبدعها "برتران". والحق أن ثمة تأثيرًا آخر شديد الوضوح في "*علبة الملبس*"، سيصبح أكثر انتشارًا وفاعلية، لا على الموضوعات فحسب، ولكن- أيضًا- على شكل قصائد "هويسمان" النثرية نفسها: إنه تأثير "بودلير" .

واقتداءً ببودلير، أراد "هويسمان" أن يصبح- هو أيضًا- رسام الحداثة، بالمعنيين اللذين حددهما سلفه الكبير؛ أولا، باستغلال الركيزة المدينية والواقعية الشائعة في "*سأم باريس*": وقد عبر"المقطع الأخير" في "*علبة الملبس*" عن بُعد (كريه) في الحياة الباريسية؛ وفيما بعد، وبينما كان الكتاب الطبيعيون[٤٩]، شأنهم شأن الرسامين مثل "ديجا" و"فوران" و"روفائيللي"[٥٠]، يبحثون عن موضوعاتهم وسط العمال، والغسالات، وبنات الشوارع، سينتج "هويسمان"- هو أيضًا- "*تخطيطات باريسية*"(١٨٨٠)؛ وسيستمد من "الفولي بيرجير" – أو من معاقل شمال باريس- ديكورًا له؛ وسيتخذ نماذج له سائق الحافلة، وبائع الكستناء، "المتجول"[٥١]. وسيتمكن، بتوفيق أكبر من الرسامين، من أن يسجل أيضًا ضوضاء الشارع وروائحه المتميزة (وقد أثارت الواقعية الشمية لـ"*الذوّاقة*" حربًا كلامية كبرى[٥٢]). فلدى "هويسمان" حواس مرهفة، وموهبة الملاحظة والرسم، ومفردات في ثراء مفردات "رابليه"، وبشكل خاص قريحة تمنح وصفه للتجمهرات الباريسية – أحيانًا – طابعًا شبه ملحمي؛ لكنه – مع كل هذا – يقدم، على الأغلب، وصفًا مبرقشًا لباريس، لا قصائد نثر. ويحدث أحيانًا أن ترقَى هذه "الأشياء المرئية" إلى ما هو أكثر من مجرد التخطيطات البسيطة أو لوحات عن العادات: هذا عندما تسمو بها غنائية جديدة، ومعنًى أكثر رقيًا للحداثة، يرفعانها إلى مستوى الشعر. وتكمن هنا وسيلة النجاح الشعرية الأخرى التي يستغلها "هويسمان"، دائمًا على إثر "بودلير": فالحداثة لم تعد تكمن- هذه المرة- في مظاهر الحياة المدينية، بل في الحياة الداخلية للإنسان الحديث، بحساسيته المَرَضية، وحبه للنادر، والغريب، وبحثه القلق عن "شيء آخر"- كل ما تستطيع العثور عليه في أعماق انحرافات "دي ايسانت"[٥٣]*. وعندما ينجح "هويسمان" في تجنب عقبة الافتعال، أو التقليد المفرط في الوضوح لبودلير – (توضح "تشابهات"[٥٤] – وبانتظام زائد – نظرية التجاوبات) – فإنه يعثر على بعض من إلهاماته الرائعة في معنى الغريب والرائع اليومي: وخاصة في بعض القصائد التالية لعام ١٨٨٠، الملحقة بالطبعة الثانية (١٨٨٦)، حيث يغزو نثرية الحياة المدينية

---

* بطل "بالعكس **A Rebours**" .

الحديثة الغموض، وقد حوله وأعاد خلقه خيال مَرَضي. وهي حالة "داميـــتز Damiens"*، كرؤيـــا رمزية رهيبة مستمدة من رؤيا حقيقية؛ إنها حالة "الاستحواذ" التي تجعل هزيمة الـــروح واضحـــة أمام النثر الأليم لإعلانات الجرائد .

لكن الرغبة في الهرب من الحياة الحقيقية تتنامى لدى "هويسمان"؛ وسيحلو لـه، وهـو بصحبة "أوديلون رودون"(٥٥)، أن "يمضي على غير هدًى ويندفع في الحلم ..بعيدًا عن عربـدات التفاهة، وخلاعات الحماقة"(٥٦). وها هي الرؤى الغريبة لقصيدة "*كابوس*" – (الملحقـة عـام ١٨٨٦ بـ"*تخطيطات باريسية*")- المستوحاة من ألبوم "أوديلـون رودون"، "أمـير الأحـلام الغامضة.."(٥٧): وجوه غامضة، مؤلمة أو مرعبة، ومشاهد طبيعة موحشة، وأزهار غريبة تتتـالى، ترتبط الواحدة منها بالأخرى، لتقودنا إلى حلم على طريقة "لوتريامون":

> انبثق في البداية شكل مؤلم ومتعجرف من الظلمـات، تخترقـه
> هنا وهناك أشعة النهار: رأس مجوسي الكلدانيين، ملك الآشوريين،
> سنحاريب العجوز الذي بُعث من الموت، وهـو ينظـر حزينـاً،
> ومتأملاً عبر نهر الأعمار وهو ينساب..(٥٨)

وجه سرعان ما يحل محله مشهد طبيعي مفجع، مستنقع آسن "تنبثق منه فجأةً الساق المسخ لـوردة مستحيلة" ينفجر أحد براعمها ويتكور "إلى رأس شاحب راح يتأرجح بصمت في ليل الميـاه"(٥٩). ويكمل "هويسمان" لوحات "رودون" بأن يمنحها- من خلال "الإحلال التدريجي"، القريب مـن التقنية السينمائية- عنصر الحركة الذي يجعلها سيريالية، تقريبًا. ونراه هنا يعثر في الحلم على طريـق جديد؛ سيتبعه في مؤلَّفه التالي، رواية "*في المرسَى*"، حيث يُدرج ثلاثة "أحـلام"، ثـلاث رؤى شبحية(٦٠): ومما هو دال أن "لافوج"، مجلة الرمزية الناشئة، ستنشر مقطعًا من الحلم الأول، صورة "إستير" .

ولنقرأ بداية هذا *المقطع*، وسيذهلنا شكله "الرمزي" (المفردات وتقطيع الجملة):

> العُنق الطليق ظل عاريًا، بلا زينة ولا حجر كريم، لكن مـن
> الكتفين إلى العقبين، حددها ثوب محبوك، وهو يضـم الفقـاعتين
> الوجلتين لثدييها، شاحذاً طرفيهما القصيرين، كاشفًا مراوغـات
> الجذع المتماوجة، متمهلاً عند وقفات جانبي الحوض، زاحفًا علـى
> الانحناءة الطفيفة للبطن، منسابًا علـى امتـداد السـاقين اللتـين

* **روبير فرانسوا داميتز** (١٧١٥-١٧٧٥): جندي ثم خادم، طعن لويس الخامس عشر بسكين لينبهه إلى الاهتمام بواجباته عام ١٧٧٥. وقد تم تمزيق أعضائه في ميدان "جريف"، وكان تعذيبه فضيحة .

> يوضحهما هذا المشد ويضمهما ثوب من زنبق بنفسجي مائل للزرقة، منقوش بالعينيات مثل ذيل طاووس، مرقط بعيون حدقاتها من السِّفير مركبة في برقوق من الساتان الفضي[٦١] .

لقد تغير الشكل نفسه- فعلاً- لدى "هويسمان"، بقدر ما ازداد تأثير "بودلير" عليه: فقصائد عام ١٨٨٦ بعيدة تمامًا عن القصائد القصيرة ذات المقاطع، المبنية على نمط "*جاسبار الليلي*". فلم يعد "هويسمان" يبالي –من الآن فصاعدًا – بالقصيدة ذات الشكل الثابت؛ ويكف عن كبح حيويته الطبيعية ضمن حدود صارمة. إنه يستسلم أكثر فأكثر وبإفراط (أنظر "*تشابهات*") لفيضان لفظي حقيقي. ونشعر –حقًا – أن الإطار الضيق، بالضرورة، لقصيدة النثر، لن يكفيه عما قريب: وبالفعل، فلن يكتب "هويسمان" – بعد "*في المرسَى*" – إلاّ الروايات. ومع ذلك، فإن "دي إيسانت"، بطل "*بالعكس*" (١٨٨٤)، سيصبح – في قصيدة النثر – "النسغ الملموس، أوزمازوم الأدب، الوقود الأساسي للفن"[٦٢]، وهو ما يرجع – بالتحديد – إلى اقتضابها وتكثيفها. ومن المثير أن نرى "هويسمان" يؤلف نظريةً لهذه "الرواية المكثفة في بضع جُمَل"، التي كانت شديدة البُعد عن مزاجه:

> عندئذ، ستصبح الكلمات المنتقاة دائمة التغير إلى درجة كبيرة، إلى حد أنها ستنوب عن كافة الكلمات الأخرى؛ فالصفة الموضوعة بطريقة بارعة وقاطعة لا يمكن معها تغيير مكانها شرعيًّا، سوف تفتح عدة احتمالات قد لا يمكن للقارئ أن يحلم بها، طوال أسابيع بكاملها، لمعناها المحدد والمتعدد في آن، الذي قد يرصد الحاضر، وقد يعيد بناء الماضي، وقد يصبح مستقبل أرواح الشخصيات، التي تتجلّى بأضواء هذه الصفة الفريدة[٦٣] .

هذه الرواية المكثفة، و"لذة الطعم هذه، المُطوَّرة والمختصرة في قطرة"، يعتقد "هويسمان" أنه سيجدهما في قصائد "بودلير" و"مالارميه" النثرية[٦٤]: فهما- بالنسبة له- سيدا النوع.

والخلاصة أن "هويسمان"- الذي يقع (حسب التسلسل التاريخي) بين البارناسية والرمزية- هو المفصل بين قصيدة النثر البارناسية، المستوحاة من "ألويزيوس برتران"، وقصيدة النثر الرمزية، المستلهمة من "بودلير". ولأنه أكثر غزارةً من أن يصل إلى كثافة التأثير الناتجة من إيجاز الأول، وليس شاعرًا بما يكفي للإيحاء – مثل"بودلير"–عبر الإيقاع والغنائية المتضمنتين في الجملة، فإنه استشف- على الأقل – إمكانيات قصيدة النثر كـ"حساء كاب"[٦٥] أدبي، وكشكل حديث أساسًا. لكننا سنرى أن تأثير "بودلير" سيصبح واضحاً على قصيدة النثر بدءًا مما قبل عام ١٨٨٠، وسيساهم – بشكل خاص- في إعادة البحث عن شكل أكثر سلاسة وموسيقية .

(٣) في أعقاب بودليـــر
المحاولات الأولى لجعل الشكل مرنـــا
شارل كرو . فييه دي ليل – آدام

يمكننا أن نرى في تمهيد "*ســأم باريس*" – وهو ما سبق أن قلته – نقطة انطلاق لتطـــور سيؤدي إلى الشعر الحر . وتأثير "بودلير" – الذي بدأ يتضح منذ عام ١٨٦٢ (على "مالارميــــه"، على سبيل المثال) بعد عمليات النشر الأولى لقصائد النثر في "*لابريس*" – سيأخذ في التزايد بعــد نشر "*سأم باريس*"، في أعقاب وفاته عام ١٨٦٩. وسيذكرنا "ر. دي سوزا" – عـــام ١٩١٢ – بأن تعديلات الرمزيين التقنية قد قادها تماما هذه السطور: "من منا لم يحلم، في أيـــام طموحـــه، بمعجزة نثر شعري، موسيقى بلا إيقاع ولا قافية.."[٦٦] . وعلى أية حال، فإن البحث عن شـــكل أكثر موسيقية[٦٧] كان سيقود الشعر إلى قرب قصيدة النثر أولاً، في حقبة لم يكن التفكير في تحويل تقنية الشعر قد تم بعد .

ففيرلين– على سبيل المثال– البارناسي في بداياته كما نعلــم، الــذي لــن يجــد صيغتـــه "المرنة" في نظم الشعر إلاّ حوالي عام ١٨٧٣، كـــان مـــن أوائـــل مـــن ســـاروا في طريـــق قصيدة النثر البودليرية. واعتباراً مـــن عـــام ١٨٦٧، يقـــدم إلى "*روفي دي ليـــتر إيـــه ديـــزار*" قصيدة "*أبدًا مرة أخرى*" الـــتي تصـــف بلهجـــة الاعـــتراف "الحانـــة المتواضعـــة للأيـــام الغابرة"[٦٨]. هذه المقطوعة المكتوبة بانفعال وبساطة، ســـيتكرر نشـــرها في مجـــلات متعـــددة، قبل طبعها في "*مذكرات أرمل*" عام ١٨٨٦، تحت عنوان "*في الريـــــف*". وترجـــع– إلى عـــام ١٨٦٧ أيضا– قصيدتا "*العمود*" و"*لحن موجـــــع*"[٦٩]، أكـــثر مقطوعـــات "فـــيرلين" إتقانـــا، وربما أكثرها بودليرية: فأرابيسك الجملة، واختيار الصـــــور، والميـــل إلى الكائنـــات والأشـــياء في زوالها، كل ذلك يذكر ببودلير، في هذا الاستحضار لــــ"بعـــد ظـــهيرة ســـبتمبرية، دافئـــة

وحزينة، تنشر كآبتها الصفراء على الفتور الأصهب لمشـــهد طبيعـــي يـــذوي مـــن النضـــج"، ومن "تفاهة" خريفيـــة:

> ورغم هذا، فهي تمضي، الفاتنة الهزيلة، حاملةً قلبي الضعيـــف
> وفكري المتواطئ في طيات مئزرها الطويل، عبر رائحـــة الفواكـــه
> الناضجة والأزهار المحتضرة(٧٠) .

وتكشف لنا القصائد النثرية- المنشورة عـــام ١٨٧٠ في "*لابـــارودي*"(٧١)- بعـــدًا آخـــر للاستلهام البودليري لدى "فيرلين": إنه الاستلهام الباريسي، حلـــم يقظـــة الجـــوَّال الهـــائم في مدينة كبيرة، الذي يكشف الأبعاد المحزنة أو الكريهـــــة، المضحكـــة أو الرهيبـــة، علـــى نحـــو غامض. وصف لعرض أدوات الوشـــم، حلـــم يقظـــة عـــن "آذان الفـــئران ذات الســـحنات الشاحبة"، التي "ترتجف في الريح القاسية للمدن"(٧٢)، على قبعـــــة العمـــال، لوحـــة مأســـاوية لعذاب رجل هستيري، "مقزز بغمـــوض"(٧٣). حـــتى المـــوت- عندمـــا ننظـــر، إلى دفـــن، في قصيدة "*عبر المفترق*" - يتخذ مظهرًا غـــير اعتيـــادي، غريـــب وجروتيســـك، في آن. وليـــس لكل هذه اللوحات – بالتأكيد- المعنى العميق، والقوة التهكميـــــة، أو الغنائيـــة، الـــتي يمنحـــها لها "بودلير" أحيانًا: لكنه نفس الشريان المديني والحديث الذي يســـتغله "فـــيرلين" بـــأن يُعلِّـــق – بدوره- "فكره الرابسودي على كل واقعة في تســـكعه"(٧٤). وبعـــد الكوميونـــة ووصـــول "رامبو"، سينضب شريان "فيرلين" هذا: ولن يعود إلى قصيدة النـــثر إلاَّ بعـــد عـــام ١٨٨٢ .

وانطلاقًا من عام ١٨٦٧- كما سبق وقلـــت- نشـــرت "*روفي دي ليتـــر إيـــه ديـــزار*" قصيدة "*أبدًا مرةً أخرى*": إذ كان من الممكن أن نقـــرأ- كمـــا ســـنرى- حـــتى في المجـــلات ذات النزعات "البارناسية"- التي تحدثت عنها من قبـــل- قصـــائد ذات شـــكل أكـــثر مرونـــة وإلهام أكثر موضوعية من الأناشيد الغنائية أو الأغـــــاني ذات المقـــاطع. ولـــن أذكـــر قصيـــدة "*بعيدًا ! .. بعيدًا جدًّا*" لـــ"ر. كـــاز"– المنشـــورة في "*رينســـانس*"، في ٢٨ســـبتمبر ١٨٧٢- إلاَّ لأنها معارضـــة للموضوعات البودليرية: العنـــوان نفســـه مســـتمد مـــن عنـــوان قصيـــدة "*بعيدًا جدًّا عن هنا*" (الواردة في "*أزهـــــار الشـــــر*") .

والأكثر إثارة للاهتمام تلك "النثريتان" اللتان قدمهما "فوران" إلى "*رينسانس*" عام ١٨٧٠؛ فهما تكشفان – رغم مايقوله "م. ب. بوبي"- تأثره ببودلير أكثر من تأثره برامبو(٧٥). ويتعلـــق الأمر- هنا، أيضا- بـــ "*لوحات باريسية*" (نعلم ما الذي سيستفيده فيما بعد المصور"فوران" مـــن *باريس*) – النثرية الأولى، "*رقصة الدمى المتحركة*"، أميل إلى التصويرية والفانتازيـــــة، والثانيـــة، "*سيدات الصرافة*"، أميل إلى الواقعية والانفعالية. "يا لها من مدينة رائعة ! –كما يقول "فوران" عن باريس- موحية وغنية بالغموض والمشاهد المرعبة !"(٧٦). وإذا ما كان "فوران" قد وجد في مشهد

واجهة محل اللعب، وفي صوت الأرغن النقال- في قصيدة "*رقصة الدمى المتحركة*"- مادة لمؤثر فانتازي يذكرنا بـ"*جاسبار الليلي*"، فإن المقطوعة الثانية تذكرنا بقصيدة "*المهرج العجوز*" لبودلير أو "*عيون الفقراء*": فبعد وصف واقعي للأجواء الضبابية والسوقية للمقاهي الباريسية-("يشربون، ويصخبون، ويدخنون")[٧٧] - تنتهي القصيدة، مثلما يحدث كثيرا في قصائد "بودلير" النثرية- بنوع من الدفقة الغنائية:

أيتها العناية الإلهية! ألديك إذن فردوس خاص لسيدات الصرافة الفقيرات في مطاعم التسعة وعشرين فلسا للوجبة، ومحلات الألبان ومعامل الجعة الصاخبة ! هل ستعطيهن، يا إلهنا العادل، زينة وعشاقا، وتحولهن إلى أنيقات وعاشقات مستهلكات ؟

فلنصل من أجلهن!

وسنلاحظ- بالإضافة إلى ذلك- جهد "فوران" في تكييف نثره "مع الحركات الغنائية للروح، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي": في هذه الصلاة الموجهة للعناية الإلهية، تترجم الحركة الغنائية بإيقاع رحب، شديد الوضوح، يتسع في النهاية بالجملة الاعتراضية ("هل ستعطيهن، يا إلهنا العادل")، والقطع "المتعدي" ("إلى أنيقات وعاشقات مستهلكات")[٧٨]؛ وفي نهاية "*رقصة الدمى المتحركة*"، تفتر الجملة في البداية، ثم تشكل — متقطعة — إيقاعا متوافقا مع الرنين الفاتر للأرغن النقال، ثم مع السقطة المفاجئة للدمى الخشبية:

انطفأ صوت الأرغن تاركا في الهواء سحابة طويلة مرحة ونائحة سرعان ما ماتت .. والدمى الخشبية الصغيرة، المعلقة في خيوط من حديد، - في حزمات - في أكداس، متشابكة ومنتفخة من الرطوبة، سقطت ساكنة بلا حراك .

لكن، ربما ما هو أكثر أهمية أن نذكر- في النهاية- أن كل المجموعة، التي يختمر فيها الاضطراب الثوري، حوالي عام ١٨٧٣، ورفض الامتثالية، وكراهية كل ما هو برجوازي، والتمرد ضد الأشكال الشعرية الكلاسيكية- (أي "فيرلين" و"رامبو" و"فوران" و"شارل كرو"، الذين كانوا يؤلفون — وقتئذ- المعارضات الوقحة لـ"*الألبوم زوتيك*")[٧٩] — قد وجدت نفسها محمولة في تيار واحد نحو قصيدة النثر. فنجاح "رامبو" الباهر قد طوى بالنسيان — إلى حد ما — المحاولات التي قام بها أصدقاؤه في نفس الاتجاه بحثا عن صيغة شعرية جديدة؛ لكن علينا أن نذكر- رغم هذا- أنه منذ عام ١٨٧٢، نشرت "*رينسانس*" (أيضا) ثلاث قصائد بودليرية للغاية وشخصية تماما لشارل كرو: "*الأثاث*" و"*غزلية*" و"*مسلية*"[٨٠]، سيتم جمعها -عام ١٨٧٣- في فانتازيات نثرية

تختم *"صندوق مزخرف من الصندل"* .

شـــارل كـــرُو

والفنان– هذه المرة– يستحق الاهتمام والتكفير عما لحق به: فهو– مثلما يلاحظ "إرنسـت رينو"– قد "حقق الشهرة دون أن يكف عن أن يكون مجهولاً"(٨١). فشارل كرو هو– رغم كـل شيء – أكثر من مجرد مخترع الفونوجراف والمونولوج الكوميدي: فكشاعر نظمي، يتجلى هـذا "البارناسي الذي مسته نعمة الرمزية"(٨٢) فنانًا تلقائيًا وبارعًا في آن، وتبشر اجتراءاتـه الإيقاعيـة بفيرلين(٨٣)؛ وهو– كشاعر نثر– يحيلنا أحيانًا إلى "بودلير"، وأحيانًا إلى"رامبـو"، دون أن يفقـد أصالته الخاصة به. وعمله "*فانتازيا نثرية*" هو– كما يقول "موريس سايبه"(٨٤) – "الجزء المجهـول بشكل مخز من إنتاجه، وربما الأهم". ويمكن القول أن هذه القصائد الثماني–(سبع إذا ما استبعدنا *"غزلية"*، المترجمة عن *"مختارات من الليدي هاميلتون"*)– قد جددت أفق قصيدة النثر .

ونجد– لدى "كرو"– كثيرًا من الموضوعات التي تُذكِّرنا بـ*"أزهار الشر"* أو*"سأم باريس"*: الصراع بين الجسد والروح (*مُسلية*)، واستدعاءات مدينية وغسقية (*الساعة الباردة*)؛ وهو يتغـنى، مثل "بودلير"، بنشوة العطور(٨٥)، وخصلات الشعر النسائية(٨٦)، و"شفافيات الليـل"(٨٧). إلاَّ أن هذه الموضوعات معالجة بطريقة شخصية للغاية: كيف نعثر– على سبيل المثال– على صرخة بودلير "أيها الليل ! أيتها الظلمات المنعشة!"(٨٨)، في هذا النوع من الهلع، والذعر الفيزيقي الذي توحـي به– إلى "كرو"– "الساعة الباردة" لمنتصف الليل:

> في هذه اللحظة نكون وحيدين في منزلنا، بلا نـوم، إنـه الذعر. يبدو أن ملاك الموت يحوم على الناس، مسـتغلاً نعاسـهم القاسي في اختيار فريسته وقتما لا يراود أحدًا الشك .
>
> آه ! حقًا، في هذه الساعة، قد نختنق، قد نتحشرج، وقـد نشعر بالقلب يتراجع، والدم يفتر، يبهت، ويصعد في الحلـق، في تشنج أخير، قد لا يمكن لأحد سماعه، ولا يريد الخروج من نـوم ثقيل بلا أحلام تمنع الأرضيين من الشعور بالساعة الباردة (٨٩) .

"الأرضيون"، لا "الناس"، أو "الفانون": هذه الكلمة وحدها تشبه توقيع شاعر *"سوناتا فلكية"*(٩٠)، فهو يمنح اللوحة– (خفيةً)– خلفيةً كوكبية .

وبالمقابل، فإن *"مُسلية"*– التي لا تدخلنا كثيرًا في أحلام اليقظة الداخلية للشـاعر– إثبـات

لافت للنظر للبراعة الشكلية. فاستعادة التعبيرات، والتنويعات، وتشابك الموضوعات، يستخدمها "كرو" بمهارة وحساسية موسيقية بشكل خاص[٩١]؛ يتجاوز كثيرًا المحاولات البارناسية. وسنلاحظ – على نحوٍ خاص – كيف أن النعوت والصور يثري ويجدد بعضها البعض من خلال استعاداتهم المتعددة طبقًا لتطور الحدث– مثلما يمكن تنويع وإثراء لازمة موسيقية. والريشة، التي تنزلق على ورقة الشاعر "بصيحات السنونو"، في ختام القصيدة، عندما يبدو الشاعر مستعدًّا للاستسلام لدوامة الأحاسيس، تستأنف "طيرانها، صارخةً مثل السنونو الذي يحلق فوق بحيرة ساكنة، قبل العاصفة". وتستدعي المسلية– دائمًا– بطريقة ملموسة وإيحائية أكثر: "جميلة وبيضاء" في البدء، لتصبح "بيضاء وعارية"، ثم "جميلة وبيضاء وعارية"؛ ولن يرى الشاعر فيها– في الختام– سوى "هذا الجسد الجميل الواهن، الفاتر، الأبيض والناعم".

والحق إن تكوينًا كهذا ينطوي– دائمًا– على شيء ما مصطنع، ونجاح "كرو"– هنا– يبدو لي، بالأساس، شكليًّا. وعلى النقيض، ففي قصيدة "*الأثاث*"–وهي مقطوعة استوحاها "شارل كرو" من مكتب صغير كان ملكًا لفيرلين من زواجه (القصيدة مهداة إلى السيدة "موتيه دي فلورفيل"، حماة "فيرلين")[٩٢]– نجد مؤثرات "الاستعادة" أكثر حنكة كأنها مستترة عن عمد: وينبغي الانتباه من أجل العثور– في نهاية المقطوعة– على كلمات أو أفكار البداية. وكل شيء– فضلاً عن ذلك– موجود في هذه المقطوعة الفاتنة، الرصينة، الساخرة برقة، مع أريج خفيف من القرن الثامن عشر: إنها فانتازيا راجعها وصححها "واتو". وعلى أية حال، فهذا الحفل "الفضائي"[٩٣] يدور في عالم غير واقعي، "عالم بلا مادة"، كما يقول "كرو"[٩٤]، عالم ميكروسكوبي:

> على الحوائط الخشبية الصقيلة، تضيء الثريات المعلقة دون أن
> نعرف كيف. وفي منتصف الصالة، معلقة في سقف بلا وجود،
> تتألق بخفة مثقلة بشموع وردية، سميكة وطويلة مثل قرون الحلزون.
> وفي المدفآت المباغتة، تتوهج النيران مثل ديدان مضيئة[٩٥].

عالم هارب، كل شيء فيه وهمي: "قبلات حب متوهمة"[٩٦]، "ابتسامات بلا أفكار"، حيث لا يمكن للمشاعر إلاَّ أن تكون سطحية: ".. الزهور الذابلة في الصدريات مطلوبة وممنوحة كدلالة على اللامبالاة المتبادلة"[٩٧] – حفل أثيري، ينبثق من لعبة مرايا: فنحن نرى "شارل كرو" هنا يفتح– على اللامرئي والخرافي– "عينًا متمرسة بشكل خاص، مدققة وخاطفة"[٩٨].

لكنه– في قصائده "*عن ثلاثة رسوم بالحفر المائي*" لشقيقه "هنري كرو"– يتبدى، حقًّا، رائدًا للغريب الحديث: ففي قصيدة "*فزع*"، هذا الحلم الغريب الخاطف، مثلما في "*زهو تحت مائي*"، حيث يترابط العالم الأرضي وعالم البحار بتشابهات خادعة، أو في هذه القصيدة المدهشة

"*سفينة – بيانو*"، التي تبشر بالإبداعات المركبة للسيريالية، نشعر بقصدية مزج الخيالي بالواقعي، وبإيحاء العقل الإنساني في"محيط الفانتازيا"[٩٩]. وكثيرا ما تمت المقارنات بين "كرو" و"رامبو"، ليس فقط لأن كليهما يؤثران الموضوعات المرئية ("*إشراقات*"، "*صور حفر مائي*") والحيوية[١٠٠]، لكن- أيضا- لأن لغتهما تقدم صورا، واختصارات لامعة، يتشابه صداها- داخلنا- بشكل غريب. ويقول "إ. راينو" إن "رامبو قد طابت له جمل مثل هذه، تنبئ بالـ"*إشراقات*": "تمر حورية البحر وردية شقراء، مع حاشيتها، في اخضرار مزرق بعيد تحت مياه بحر الجنوب"، أو: "تشير السيمفونية إلى الطريق إلى المجذفين ونوتي الإشارة"[١٠١]. وهنا يطرح السؤال حول العلاقات بين "رامبو" و"شارل كرو". هل تأثر "كرو" برامبو- والعكس ؟ نعلم أن الشاعر الباريسي قد استضاف، لفترة، الشاعر الأردنّي:

> في عام ١٨٧١، كان يذهب، مع "فيرلين"، لاصطحاب "آرثر رامبو" من محطة القطار، عندما وصل إلى باريس من شارلفيل. وقد استضاف، فيما بعد- في معمله- الطفل الرهيب والعبقري الذي شكره بطريقته، بأن حطم عدة قوارير اختبار ومقطرات، وخلط - كيفما اتفق- محتويات قنينات المواد الكيميائية ليرى ما الذي سيحدث . .

مثلما يحكي "جي-شارل كرو"[١٠٢]. و لم يكن "رامبو" قد كتب- في هذه الفترة- سوى أشعاره الأولى و" *القارب السكران*": وما من شيء يسمح بالاعتقاد أنه قد بدأ " *إشراقات*" قبل عام ١٨٧٢. لقد قرأ، خلال إقامته في باريس[١٠٣]، أشعار "كرو" المنشورة في "*لارتيست*"[١٠٤]، والنثريات المنشورة في "*رينسانس*"[١٠٥]، وربما المخطوطات الأخرى لـ"*فانتازيات*": ألا يحتمل أن يكون قد تأثر بهذه الكتابات المكثفة، وهذه الانغماسات في الحلم، التي تمنح نصًّا مثل " *فزع*" نبرته الخاصة ؟

> في منتصف الليل، حُلم. محطة قطار. موظفون يتخذون سمات قبلانية على قبعاتهم الإدارية. عربات قطار ذات ممر مضيء محملة بالسيدات "جين" من الحديد المطروق. النقالات الحديدية تتدحرج بطرود يرصونها في عربات القطار .
>
> صوت نائب الرئيس يصرخ: عقل السيد إيجيتور في اتجاه القمر! يأتي عامل يدوي ويلصق بطاقة على الطرد الخاص بسيدة "جين" شبيهة بسيدات عربات القطار ذات الممر المضيء. و، بعد الوزن في الميزان القباني، يتم الانطلاق. وتدوي طلقة صفارة

الرحيل، مديدةً وباعثةً على الدوار .

يقظة مفاجئة. تنتهي طلقة الصفارة بمواء قط المزراب.
يندفع السيد إيجيتور، يحطم الزجاج، ويغمر نظرته في الأزرق
الداكن حيث يحوم السطح الماكر للقمر(١٠٦) .

فأن تعثر "*إشراقات*" على نقطة انطلاقها في "*فانتازيات نثرية*"، يا له من ثأر لمؤلف "*صندوق مزخرف من الصندل*" !

وأخيرًا، فكلاهما- "رامبو" و"كرو"- قد لجأ إلى المخدرات لتحقيق هذا الـ"تشويش لكل الحواس"، الذي يتحدث عنه "*خطاب الرائي*". ففي "أوتيل دي اترانجيه" – بالتحديد – حيث كانت تجتمع جماعة "*البوم زوتيك*"، عثر "دلاهاي" – في أحد أيام نوفمبر ١٨٧١- على "رامبو" نائمًا من تأثير الحشيش(١٠٧)، و"كرو"- من ناحيته- يبحث عن الملذات والهذيانات في

التبغ، والحشيش، والأفيون، والسموم الساحرة(١٠٨) .

وهو يصف لنا- في قصيدة "*ركن اللوحة*"- "أثر الحشيش"(١٠٩). وربما يعود الفضل إلى الفراديس الاصطناعية – جزئيًّا- في طابع الهلوسة الذي يميز "*رسوم بالحفر المائي*"، وبعضًا من "*إشراقات*" رامبو . .

فالتبغ، والكحول، والمخدرات، تقتضي ثمنًا باهظًا للنشوات التي يتم الحصول عليها: فقد مات "كرو" وهو في السادسة والأربعين، مستهلكًا قبل الأوان، وقد شعر- مثل "بودلير"- بـ"ريح جناح الغباء"(١١٠): ففي آخر "فانتازيا نثرية" له بعنوان "*فتور*"، يصرخ يائسًا:

النشوات، واللحظات التي استطعت فيها القبض على العالم بيدي الملكية، كانت قصيرةً ونادرةً للغاية. تقريبًا في نفس ندرة فترات التفكير الطبيعي بالنسبة لي. فأنا غالبًا عاجز، أنا مجنون؛ وهو ما أخفيه عن نفسي الظاهرة تحت الثروات المقتنصة في الساعات الطيبة(١١١) .

والحقيقة أن الأمر لم يعد يتعلق- هنا- بـ"فانتازيا": فقصيدة النثر هذه- (الوحيدة التي تتميز بالغنائية) – هي صرخة ضيق أليم لكائن مهدد، ينازع الموت على زمن كتابة مؤلفه. لكن دراما الرجل الذي يترصده الموت، أو الجنون، تزدوج بأخرى: دراما الرجل الذي يرصده المجتمع، و"الأرضيون"، والذي يشعر – رغم يأسه من الحياة "وحيدًا بلا شمس بين جدران الحقد" – أن جهوده نفسها لتبرير نفسه أمام الناس لا تؤدي إلا إلى

رصده لـ"جنون المهرولين الهائجين بالأسفل"[١١٢]. "ذاويا، مدانا، موصوما بأنه شاعر"[١١٣]، فإنه لم يمت فحسب من جراء شطحاته عام ١٨٨٨، بل أيضا- كما يقول شقيقه "أنطون كرو"- "من الظلم الذي تعرض له طويلا، ومن اللامبالاة التي قابلها في كل مكان، ومن حقد الخونة الحاسدين والجبناء الأغبياء الذي تنبأ به، ومن النقمة الرهيبة للصراخ في الصحراء .."[١١٤]. وبعد أسماء "برتران" و"لوتريامون" و"رامبو"، جاء اسمه ليسجل في القائمة "السوداء" لقصيدة النثر، التي تمثل- في نفس الوقت- قائمة المجددين العباقرة.

وبعد وفاته، جمعت قصائده الأخيرة ونشرت- عام ١٩٠٨- تحت عنوان "*عقد من المخالب*". وفي هذا الديوان، تبرز نثريتان، تنتمي الأولى- "*أغنية أجمل النساء*"- إلى البلاغة البارناسية، بمؤثرات اللازمة، وجلال شكلها ("أنا جميلة وقوية؛ لقد ولدت بلا ألم وظل شكلي سليما وناعما")[١١٥]؛ والثانية -"*الحصاة التي ماتت عشقا*"، "*حكاية سقطت من القمر*"- تمثل بشكل جيد، مثلما يقول "م. سابيه"، "العهد الداعر للفيزياء الرديئة"[١١٦]. ثمة- حقا- في هذه الصفحة القصيرة، نوع من التجسيم* الساخر ينبئ بـ"جاري" .

ومن يتأمل أعمال "كرو"، تفرض عليه هذه الملحوظة: فرغم تنوعها الكبير- (وهذا التنوع هو- بلا شك - مظهر لـ"عدم الثبات" الذي منع "كرو" من الذهاب في العمق، سواء فيما يتعلق بأعماله الشعرية أو أبحاثه العلمية)- تظل أعماله، النثرية أو المنظومة، موسومة دائمًا- رغم هذا- بطابع شخصي؛ لكن هذه الشخصية تتأبى على أية محاولة للتصنيف. فالتعامل مع "كرو"- باعتباره "فانتازيًّا"، مثلما فعل "بان"[١١٧]- ليس كافيًا: فرغم رصانته، وسخريته الخفيفة، يتخطى "كرو" الفانتازيا البسيطة عندما يقودنا خارج المظاهر المرئية، والتصنيفات المنطقية، "حيث لم تصل إليه أية رائحة أرضية"[١١٨]. وأحلام يقظته، كما سبق أن قلت، تنطوي علي شيء ما فلكي. وهو ما يقودنا إلى نتيجة مزدوجة: الأولى، هي أننا لا ينبغي أن نندهش من أن السيرياليين- منذ فترة "*البيان الأول*" (عام ١٩٢٣)- قد اعتبروا "كرو" واحدًا منهم[١١٩]: لقد أخذوا بطريقته الذهنية الميتافيزيقية والعلمية، هم الذين لم يروا في الشعر هدفًا في ذاته، بل وسيلةً لاختراق الغموض الكوني. ويكتب "بريتون" عن "شارل كرو": "إن وحدة نزعته، كشاعر وكعالم، تكمن- بالنسبة له- في أنه سعى دائما إلى أن ينتزع من الطبيعة جزءا من أسرارها"[١٢٠]. وهكذا، مثل "رامبو"، ولأسباب مشابهة، وجد "كرو" نفسه مصنفا ضمن أنبياء السيريالية .

ومثل "رامبو" أيضا - وهذه النتيجة الثانية تخص موضوعي بشكل مباشر - وجد "كرو" نفسه مضطرا إلى "إيجاد لغة" . فأبحاثه العروضية والإيقاعية، شأنها شأن تجاربه العلمية، إنما هي

---

* خلع الصفات البشرية على الله ، وتشبيهه بالإنسان .

محاولات لاقتحام باب المجهول. وهو يجرب كل المفاتيح – كافة الأشكال الإيقاعية: مختلف تراكيب المقاطع، الأشعار الحرة، والمسجوعة، ومختلف صياغات قصيدة النثر، بمقاطع أو بدونها، وصفية، وغنائية وفانتازية . وإن لم يكن قد عثر – عبر تجارب كهذه – على شكل نهائي لقصيدة النثر، إلاَّ أنه تلقَّى – أحيانًا – بعض الإشارات، والإلهامات اللامعة المتعلقة بقدرة الكلمات، وترابط الأحاسيس (الصوت واللون في "*سفينة – بيانو*")، وقيمة إيقاع نثر معين (قارن بالجُمل الموجزة، وأسلوب الـ"ملاحظات" في قصيدة "*فزع*") . وفي الشعر، كما في الفيزياء والكيمياء، تبدَّى فيه مزاج المخترع، الذي يفتح – هنا وهناك – طريقًا جديدًا، ثم ينتقل إلى شيء آخر . وعلى من سيأتون بعده أن يستفيدوا من فتوحاته ! . "فليستفد مما سأقوله من يرغبون في البحث ويقدرون عليه"، على ما كتب في "*الخيمياء الحديثة*" حول تركيبة الأحجار الكريمة"(١٢١): وكان بمقدوره إسداء هذه النصيحة إلى الباحثين القادمين، لا في حديثه عن الماس والياقوت فحسب، بل – أيضًا – بصدد "*الخيمياء الحديثة*" للغة .

المجلات الشابة ومالارميه

لم تكن ساعة التحولات الشعرية والتجريب في اللغة قد دقت بعد: وهو ما يثبته عدم نجاح قصيدة "*ما قبل الأخيرة*" (الأكثر شهرة تحت العنوان النهائي "*شيطان التماثل*")، التي نشرها – عام ١٨٧٤ في "*روفي دي موند نوفو*" – "شارل كرو"، الذي أصبح، من بين تحولاته المتعاقبة، مديرًا للمجلة: وقد حكى "ج. كان" بأي سيل من الضحكات استقبلت قصيدة "مالارميه" النثرية، وكيف أنها – في فترة الرمزية أيضًا – اعتبرت "ما قبل الأخيرة الشهيرة هذه" "أنها ليست أفضل ما لا يمكن فهمه"(١٢٢) . ولا شك أن قراء "*روفي دي موند نوفو*" قد ابتهجوا أكثر بقراءة "يو – تس"، وهي فانتازيا بلا عواقب من تأليف "كرو" نفسه، أو "*ثلاث قصائد نثرية*" التي نشر فيها "آشيل – توبيه – بزييه" قريحته الغنائية أو الأخلاقية، في مقاطع نثرية متساوية دائمًا .

ولم يمنع هذا الفشل "كاتول منديس" من أن يضع في فهرس العدد الأول من "*ريبوبليك دي ليتر*"(١٢٣) في ٢٠ ديسمبر ١٨٧٥، اسم "مالارميه" بجوار الأسماء البارناسية الكبيرة، "ليكونت دي ليل" و"ديركس" و"كلاديل" و"مينار" و"ريشوبان": وقد نشر له – بالإضافة إلى "*شكوى الخريف*" و"*ارتعاشات الشتاء*"، في عنوانيهما النهائيين – نثريتين جديدتين: "*ظاهرة مستقبلية*" و"*مشهد مقطوع*"، اللتين أثارتا الدعابات بدوريهما(١٢٤) . ولم تكن هذه سوى نُذر سوء الفهم المضحك الذي أخذت صحف معينة تحيط مالارميه به أكثر فأكثر ؛ لكنٍ هذه القصائد – التي سيجمعها "دي إيسانت" بحب في مختاراته الشعرية – ستمارس تأثيرًا عميقًا وخصبًا على الجيل الشعري

الشاب، بفضل العناية التي ستحظى بها عند نشرها، عام ١٨٨٦، في *"لافوج"* أو في *"شا نـوار"* . ومثل "شارل كرو" – (ولكن باجتراءات في اللغة أكثر غرابة بكثير) – كان "مالارميه" سـابقا لزمنه .

فييـه دي ليـل – آدام

يبدو أن الوقت قد حان لنذكر بأن نثريا ذا مكانة مرموقة قد لاقى ترحيبا، هو أيضـا، في *"روفي دي موند نوفو"*[١٢٥] وفي *"ريبوبليك دي ليتر"*[١٢٦]: الكونت "فييه دي ليل – آدام"، الذي كثيرًا ما وصف النقاد المعاصرون مؤلَّفه *"حكايات"* بأنه "قصائد نثر" . لقد جمـع "هويسـمان" قصيدة *"صوت الشعب"* ضمن ذخائر قصائد النثر، المنسوبة إلى "دي إيسانت" ؛ ويحتفـي "ج . كان" بكلام كثير مبهم، ضمن احتفائه بأنساق أسلوب "فييه"، بـ"قصيدة النـثر ذات الأبعـاد الممتدة على طول حكاية، يعبر عن موسيقاها الرئيسية والمتعلقة بموضوعاتها، الجملة الممتدة الموقَّعة لقصيدة النثر، التي تنطبق على الهزلي . ."[١٢٧] . ما هي قصيدة النثر التي "تؤخذ، وتترك، ثم تُستعاد" ؟ لا شيء آخر – بالتأكيد – سوى نثر شعري، موقَّع ورنان ؛ وفي فن وزن النثر بعظمة، اعتـبر "فييه دي لَيل – آدام" – بالفعل – أستاذًا . فمنذ عام ١٨٦٥، والأدباء الشبان يحفظون – عـن ظهر قلب – *"حلم الأفيون"* من ديوان *"إلين"*[١٢٨] وقدمت قصيدة *"نذير هاجس"*، المنشـورة في *"روفي دي ليتر إيه ديزار"*[١٢٩] إيقاعات لا تنسى:

> آه، أنت، فكرت، يا من لا يملك أبدا ملجأ لأحلامك، ومن لا تظهر له أبدا أرض كنعان، بنخيلها ومياهها الجارية لا تظـهر، في منتصف مطالع الفجر، بعد السير طويلا تحت نجوم قاسية، مسـافر سعيد للغاية عند الرحيل والآن مكفهر – قلب مجبول من أجـل مناف غير تلك التي تقتسم مرارتها مع أشقاء سيئين – انظر ! هنـا يمكنك الجلوس على حجر الكآبة ! هناك تبعث الأحـلام الميتـة، متقدمة شاهد المقبرة !

ولا يقل عن ذلك حقيقية أنه حتى قصيدة *"البشير"*، المنشورة في *"ليبرتيه"* عام ١٨٦٩ تحـت عنوان *"عزرائيل"*، وتحت صفة "قصيدة نثر"[١٣٠] ما هي سوى سرد شعري في نثر إيقـاعي، أو – بالأحرى، مثلما قال "مالارميه" – "مقطوعة أدبية"[١٣١] أكثر من كونها قصيدة نثر حقيقيـة؛ مقطوعة، أدبية بالفعل، بل حتى الإفراط: فتحت التأثير المزدوج لفاجنر وفلوبير في "سلامبو"، يعمل "فييه" أسلوبه، ويكدس الكلمات النادرة والنعوت الرنانة، ويضاعف من الأسماء ذات علامـات

الفصل: "عربات بعجلات من الزنك، مرصعة بنجوم من الحجارة الزائفة"، كما يكتب "م. ديرو"بقسوة صائبة(١٣٢) . ورغم عظمة الصفحات الأخيرة، فإن كل schroubïm وهذه الـ guibborïm، وتلك الـ pannags السامارية، تنهك انتباهنا دون أن توقظ فينا أي انفعال شعري، مادامت –لشدة حذلقتها – لا تتوجه بالحديث إلى خيالنا . و"*البشير*"، مثل كتاب *Akëdysséril* فيما بعد، عمل براق، ورائعة أدبية زائفة، لا يملك من قصيدة النثر التقنية ولا الكثافة الشعرية.

وثمة شعر – رغم هذا – في "*حكايات*" فييه، شعر شديد الخصوصية، مصوغ من التهكم ومن دعابة خارجة عن المألوف، تذكرنا نبرته – أحيانًا – ببودلير(١٣٣) ؛ ومع ذلك، ورغم انشغاله بالبحث عن شكل "نهائي"(١٣٤) فسوف نجد فيه مقطوعات قليلة تستحق اسم "قصيدة"، وذلك لسبب بسيط يكمن في أن "فييه" لم يكن يريد كتابة قصائد، وإنما أقاصيص، على الأقل في أغلب الحالات . وربما ليس ثمة "شعرية" – عن عمد – في الموضوع، والبنية، والأسلوب، إلاّ في مقطوعتين: "*الذكريات الخفية*"، التي يرجع تاريخها إلى عام ١٨٧٨(١٣٥) وأعيد نشرها في العدد الأول من "*لافوج*" – عام ١٨٨٦ – وكأنها تحية، ضمنية، لروعة هذا الشكل الذي يذكّر بشاتوبريان:

> أسكن، في الغرب، في مدينة قديمة وحصينة، حيث تُقيدني
> الكآبة ؛ – وأتوانى عندما تُلهب أمسيات الخريف المهيب القمة
> الصدئة للغابات المحيطة ! – وبين تألق الندى أسير وحدي، بين
> الشوارع السوداء الواسعة، مثلما سار الجدجد على امتداد المقابر .

وقد احتفظ "هويسمان" لـ"القصيدة" بعنوان "*صوت شعبي*" . ومن المفيد – فيما يتعلق بهذا النص الأخير– أن نرى الآلية المبدعة في العمل، على نحو ما يتيحه لنا نص "م. ديرو": "ذات مساء، اندفع "فييه دي ليل– آدام" وسط أصدقائه، وهو يعلن لهم ظافرًا: "أيها السادة، لقد سمعت اليوم أجمل بيت شعر في اللغة الفرنسية: ها هو: "فلتشفقوا على أعمًى مسكين، من فضلكم". وفتنته الفكرة، فظل طوال الليل يكرر هذا الـ"بيت"، مع تنويع النغمة: احتفالية، تفخيمية، هزلية، حاسمة، خجولة، ضارعة... ثم، لم يعد يتكلم عن ذلك أبدًا. تمر السنوات، وذات يوم، يحضر – صدفةً – مظاهرة شعبية يصرخون فيها: "فليحي .. شيء ما" . لا يهم كثيرًا ما يهتفون به . وفي الحال، انتظمت الحكاية لديه ؛ فتخيل نفس الجمهور، محتشدًا في نفس المكان، من عقد إلى عقد، ليصرخ بنفس الحماس: "يحيَ الملك !"، أو"يحيَ الامبراطور !"، أو"تحي الجمهورية !"، والأعمى يكرر – دائمًا خفيةً – في ركن من الجسر: "فلتشفقوا على أعمًى مسكين، من فضلكم" . فهذه الجملة المدفونة في ذاكرته، التي اعتقد أنها منسية، أفادته في ربط حكايته وإبراز فلسفتها"(١٣٦) .

لماذا نتحدث عن قصيدة في كلامنا عن هذا النثر ؟ أولاً، بسبب البنية المحكمة للنص، بتماثليتها وتكرارالها، المرتبطة – هنا – عضويًّا بمعنى القصيدة وجوهرها العميق: ففي نهاية كل جزء من أجزائها الخمسة، وبعد الضجيج الصاخب وضوضاء الحشد، نرى ترتيلة الشحاذ تتجدد مثل لازمة نائحة وتهكمية بلا تعمد في آن، وتلقي – كل مرة – مزيداً من القوة والمعنى ؛ فعبارة "العودة الأبدية" لن يكون لها أبدًا تبرير أفضل من هذا[١٣٧]، بالإضافة إلى التدرج الذي يبين – من البداية حتى الختام – تحول المشهد المعاش إلى رمز: فشخصية الشحاذ هذه، الحقيرة في البداية وبلا أية أهمية، على امتداد النص، لا تكف عن التنامي، كي تنتصب - أخيرًا - في ظل الكنيسة مثل شكل استعاري، "وجهه نحو السماء، وذراعاه مرفوعتان"[١٣٨] فيما يصرخ "باعتباره نبيًّا" بصوت بعيد ورهيب، "يبدو كأنه يذهب إلى أبعد من النجوم: فلتأخذكم الشفقة بفقير أعمًى، من فضلكم! ".

ويتيح لنا نص "ديرو" أن ندرك كيف يمكن لقصيدة بأكملها أن تولد - بالنسبة لشاعر - من جملة، يتم اختيارها في البدء لإصاتاها أو لإيقاعها، (أو – بالأحرى - تفرض نفسها على الشاعر، مثل الجملة الشهيرة الملحة على "مالارميه" ؛ "ما قبل الأخيرة ماتت")، ممتلئة بالمعنى فيما بعد، بفضل صدمة، أو لقاء غير متوقع، أو – ببساطة – بسبب العمل غير الواعي للذهن . وبهذا المعنى، فقد علَّم "فييه دي ليل – آدام" و"مالارميه" معاصريهما إلى أي مدًى يمكن أن تذهب القدرة الإيحائية للغة . ونعلم أي رابط خلقته "عبادة المفردة"[١٣٩] المشتركة بين الشاعرين: هنا – بالتحديد – يكمن موقف شعراء يعلمون أن الشعر ليس ترجمةً لفكرة منطقية بواسطة الكلمات، بل خلقًا لعالم شعري بفعل سحر شكل لا يمكن استبداله . ويجب أن نضيف، رغم هذا، أنه في الفترة نفسها التي جاهد "مالارميه" – دائمًا – لخوض صراعه، بشكل أكثر صرامة، ضد الصدفة، حدث أن ترك "فييه" نفسه – أحيانًا – لإغواء الجمال اللفظي الصافي، وأفرط في منح "المبادرة إلى الكلمات"[١٤٠] . فهل اتبع "فييه"، وهل قدم المثل للذوق الرديء المنحط، عندما كتب – عام ١٨٨٥، في *Akëdysséril*، هذه الجملة التي تشبه مفتتحًا لبعض "الهيارات" النزعة "الانحطاطية الظافرة"[١٤١]: "على المرتفعات، في الشرق الغربي، كانت غابات مديدة من النخيل تحرك الازرقاقات الذهبية لظلالها على وديان هباب"[١٤٢] ؟ ولحسن الحظ أن مبالغات كهذه نادرة في نثره ؛ ففييه دي ليل-آدام يستحق – في أكثر الأحيان- المكانة الرفيعة التي ستمنحها له الرمزية، في إعجابها بهذا الرائد، باعتباره "ساحر الكلمات، الذي لا يباريه أحد في الإيحاء - من خلال ربط المقاطع اللفظية - بالفرحة المتناغمة لعاطفة نابضة بالحيوية"[١٤٣] . وقد حلم منظِّرو الرمزية، مثل "ويزيوا" أو "موريس"، إلى حدٍّ ما تحت تأثير "فييه"، بخلق شكل شعري جديد بالنثر، شكل قادر على تحريك الشعور والإيحاء من خلال "موسيقى الكلمات"[١٤٤] .

*

الهوامش

(١) طرح "سانت-بيف" نظرية "**الشعر المنثور**" في **Pensées de Josephe Delorme (Pensées XVII)** -مميزا بين شكلين؛ الأول نحوي "مشترك مع النثر"، والآخر إيقاعي وموسيقي؛ وهو ينصح الشاعر بأن يعرف أحيانا - "أن يترك نفسه -بالأحرى- للشكل الدارج، الأقل صرامة بكثير، عندما يمتلك الطبيعية والبساطة، بالمقارنة مع الآخر". ولأنه عمل ما ينصح به الآخرين، فقد حقق في أشعاره -دفعة واحدة- "نثرية" يمكن أن نجدها مبالغا فيها. وقد ذكرت - بشكل عابر - أن "م. دي جيران" قد اقتفى أثره على هذا الطريق (**فيما سبق**، ص٩٨-ج١).

(٢) قارن بدراسة كاسانيّ **Versification et métrique de Baudelaire** , Hachette , 1906

(٣) قارن بما سبق، ص ١٣٤ من الجزء الأول . يعلن "كان" في حديثه عن رد الفعل ضد الشعر الكلاسيكي المنظوم، أن: "أول هذ التصدعات في الآلة الشديدة الصلابة ظاهريًّا قد أثاره "نرفال" لاشعوريًّا، الذي آثر ألاَّ يكون سوى كاتب نثر، بدلاً من الخضوع لتعاليم "بروكوست" هذه غير المجدية - وهو مثال سيقتفي أثره الشاعر الكبير فلوبير" (**Symbolistes et Décadents ,** Vanier ,1902 , p. 288). وهو ما يعني أن ننسى أن "نرفال" قد كتب سوناتات بالغة الجمال .. لكنني سأعيد النظر بحبه لأشعار الأغاني الشعبية، "المؤلفة بلا اهتمام بالقافية، والعروض، وتركيب الجملة" (**Chansons et Légends du Valois** , dans **Les Filles du Feu ,** 1854).

(٤) تمهيد **Spleen de Paris**

(٥) **Petit traité de Poésie**, Bibliothèque de la Sorbonne , 1872 , p. 6؛ ومن الطريف أن نذكر بأن "بانفيل" نفسه كان- عام ١٨٦٢- يرمي بالسهام لصالح حرية الشكل في مقاله عن قصائد نثر "بودلير": "أيها المخبولون الغريبون، كيف تتصورون أن حق الامتياز الخارق لولادة الكائنات مقصور على إرجاء المعاني، والعودة المنتظمة لبعض الأصوات !" (**Le Boulevard** , 31 août 1852) .

(٦) في انتظار أن يقوم "بانفيل"- من جانبه - ببحوث في هذا المجال، كما سنرى في الفصل التالي، ص ٦٨ من هذا الجزء .

(٧) سيقدم "بيير لوي"- في كتابه "**فن الشعر**" - "فنا شعريا" حقيقيا من نثر الفن البارناسي، عندما سيكتب: "وزن النثر . إن جملة مكتوبة جيدا هي تلك التي لا نستطيع أن ننزع منها مقطعا لفظيا دون أن نشوه وزن الجملة" (**Mercure de France,** 1er juin 1916) .

(٨) مقال لـ"ف. كالما " عن "بيير برنار"، أكتوبر ١٨٦١ .

(٩) في الأعداد رقم ٥، ٦، ٧، ٨، ١٠، ١١، ١٤، ١٥، ١٩. وحول مجلة "**Revue des Lettres et des Arts**"، التي رأسها "فييه دي ليل-آدام"، انظر - فيما يلي - ص ١٧-١٩ من هذا الجزء .

(١٠) اللذان رغم هذا يظهر اسماهما (الواحد والآخر) مع "بارناسيي أعوام ١٨٦٦ و١٨٧١.

(١١) Kahn, **Symbolisme et décadents**, Vanier, 1902, p. 367.

(١٢) Mendés, **Rapports sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900**, p. 153.

(١٣) لا "حكايات عاشقة"، كما يقول "منديس" – عن خطأ – في تقريره .

(١٤) و"مالارميه" – الذي كان يفضل نثر صديقه على نظمه – كتب إليه، بصدد Vita Tristis (حيـــاة كئيبـــة): "أنت الآن سيد نثرك" (نهاية يوليو ١٨٦٥، ذكره "موندور" في **Vie de Mallarmé**, p. 169).

(١٥) **Vita Tristis**, Lacroi, 1865, p. 27.

(١٦) انظر – فيما سبق – ص ٣٣٤، من الجزء الأول .

(١٧) ظهرت في ملازم خلال عام ١٨٦٦ .

(١٨) انظر – فيما سبق – ص ٣٣٢، من الجزء الأول .

(١٩) في العدد الأول (**Littérature arabe : Le chant du guerrier nomade**)، والثالث (**Fusains**)، والسابع **Le poème du fou**)، والعاشر (**Le pays du soleil ; Fusain**) على التوالي .

(٢٠) في **A Rebours**, Charpentier, 1884

(٢١) جمع "منديس" قصائده النثرية في نهاية ديوانه "**حكايات حب**"، تحت عنوان "*طباشير أحمر*" .

(٢٢) "بروتوس" و"كاسيوس" و"أتيليوس سيمبير"، الذين لجأوا إلى منزل "سوبور"، أقسموا أن يموتوا من أجـــل الجمهورية (Brutus ;Cassin ;Attilitus; Cimber ; réfugiés dans une maison de Suburre jurent de mourir pour la république) قصيدة "**رسم مطبوع بماء النار**" وقصيدة "**مشهد طبيعي**" للورين. وقد نشـرت في **Renaissance** في الأول من يونيو ١٨٧٢.

(٢٣) **Drageoir aux Epices, 1874** ؛ قارن بما سيلي، ٢٣ من هذا الجزء .

(٢٤) قارن بما سيلي، ص٣٥٦، من هذا الجزء، ملحوظة رقم ٢٩١ .

(٢٥) في **Poésies complètes, 1849** ، وقارن بما سبق ص ١٠٢، من الجزء الأول .

(٢٦) اشتهرت – على الفور – هذه المقطوعة المنشورة عـــام ١٨٧٤ في **Drageoir aux Epices** ؛ ويتحـــدث "أ.بليمون" عنها باعتبارها "دراسة لافتة للنظر"، في **Le Rappel** (١٧ نوفمبر ١٨٧٤)، وسيترجمها "مـــيريل" في **Pastels in Prose** ، حيث العنوان دال.

(٢٧) ونذكر أنه – هو نفسه – مترجم للأناشيد الغنائية الإنجليزية والاسكتلندية .

(٢٨) الأناشيد الغنائية التي ترجمها "نرفال" أو ديوان "**سباستيان آلبين**" (١٨٤١) .

(٢٩) **Chants populaires du Nord**؛ نشرها "إكس. مارمييه" عام١٨٤٢؛ سونات بريتونية (وبشكل خـــاص في **La Revue des Lettres et des Arts**) إلخ ..

(٣٠) ترجم ديوان"**جولستان**" للشاعر الفارسي "سعدي" – لأول مرة – عـــام ١٣٨٤(**Le Saadi Gulistan**)، ونشرت رباعيات مترجمة منه عن الفارسية في **la Revue des Lettres et des Arts** ، إلخ . **جولســـتان: Gulistan** مؤلف للشاعر الفارسي "سعدي"، ويقدم أكثر المبادئ نفعا للسلوك في الحياة . وهو أول عمل فارسي عـــرف في فرنسـا – بل في أوربا – بفضل ترجمة "أندريه دي بيير" .

(٣١) وصفها "ا. دي إيسار" – عام ١٨٦٥– بأنها " لوحات صغيرة ذات نسب رائعـــة "، في **Revue du XIX siècle** (الأول من أبريل ١٨٦٦) .

(٣٢) في "جنيـــة": "لطفولة هيلين ارتعدت الأدغال". فالمحارفة هي ذاتها، ولنذكر بأن "رامبو" كان يعرف جيـــدا مجلة "**ريتسانس**" و"شارل كرو" بنفس القدر .

(٣٣) نشرت في العدد الأول من **la Revue des Lettres et des Arts**

(٣٤) المنشورة عام ١٨٩٢ لدى "فلاماريون" (مع إخراج موسيقي لعشر قصائد) .

(٣٥) فيما يتعلق بالسجع الذي، إذا جاز القول، يحدد النغم، نستطيع أن نذكر بأن "ج. دي نيرفال" قد سـبق أن لاحظ إلى أي حد تجد موسيقى الأغاني الشعبية في السجع، المتوفر بما فيه الكفاية – من ناحية أخرى– كافة المصادر التي ينبغي على الشعر أن يمنحها لها" (**Chansons et Légendes du Valois** في **Filles du Feu**، عام ١٨٥٤) .

(٣٦) **Symbolistes et Décadents** , Vanier , 1902 , p. 367

(٣٧) قارن بما سبق، ص ١٠٠ من الجزء الأول . ولدينا الانطباع بأن أي شيء – بالنسبة لـ"فيو"، حتى لو كان: " نيكول، جيئيني بخفي واعطيني قبعتي الليلية" – يمكن تسميته **قصيدة**، بشرط أن يكون مكتوبا في مقـــاطع، وأن يخضع للتماثلية الثلاثية. وهو مثال فريد لما يسميه "م. برونو" "القصيدة بلا شعر" .

(٣٨) انظر – فيما سبق – ص ١٨ من هذا الجزء .

(٣٩) سنجد مقالاته مجموعـــة في **L'Art moderne** , Charpentier , 1883 ، وفي **Certains** (Teresse et Stock , 9)

(٤٠) كان مدير *République des Lettres* بالصدفة هو "كاتول منديس" .

(٤١) **L'Evolution des idées esthétiques de J. - K. Huysmans** (Thèse , Conard , 1934).

(٤٢) Huysmans , **Œuvres complètes** . t. 1 (Crès 1928) , p. 49 ؛ تذكر "هـــ. ترودجيان" – بصدد هــذه

المقطوعة – بقصيدة *"بائع الربحة"* لـ"هالز".

(٤٣) "ألويزيوس برتران هذا العجيب .. قد نقل أنساق ليونار إلى النثر، ورسم – بأكاسيده المعدنية – لوحات صغيرة تتلألأ بألوانها الحية، مثل الطلاء الخزفي شبه الشفاف" (**A Rebours,** Charpentier, 1884; **Œuvres complètes,** Crès, 1927, t. VII, p. 301)

(٤٤) **Les hommes d'aujourd'hui,** Vanier, fascicule 263 .

(٤٥) **Autobiographie** في **Les Hommes d'aujourd'hui** ؛ذكره هـ .ترودجيان، مرجع سابق، ص ١٧٥ .

(٤٦) الجملة المكررة في البداية والنهاية، في *"مساء على الماء"* و*"الخيميائي"* .

(٤٧) جمعت هذه المقطوعة في Croquis Parisiens (**Œuvres complètes** , t. VIII , p. 111-113)

(٤٨) Bachelin , **Huysmans** , Perrin , 1926 , p. 107 .

(٤٩) نعلم أن "هويسمان" شارك في مجموعة "ميدان"، من عام ١٨٧٦ حتى حوالي عام ١٨٨١ .

(٥٠) قارن بـ"هـ.ترودجيان"، **مرجع سابق**، ص ١٠٨-١١٢ . ونعلم الرباعيات الصغيرة التي استلهمها "مالارميه" من "نماذج" روفائيللي.

(٥١) *"نماذج من باريس"* في **"تخطيطات باريسية"**. وقد عبر "هويسمان" عن إحساسه البودليري بالجمال الحديث في جملة من *"تأهل"*(١٨٨١): "فينوس التي أعشقها، أنا، فينوس التي أعبدها راكعا، مثل نموذج للجمال الحديث، هي الفتاة التي تلهو كالأطفال في الشارع، العاملة ذات المعطف والفستان، صانعة القبعات ذات السحنة الكامدة، والعينين الخليعتين" (**Œuvres** , t. IV , p. 129) .

(٥٢) وسنجد آثارها في المجلد الثامن من **المؤلفات** الكاملة، حيث نشرت *"تخطيطات باريسية"* في ملحق الكتاب.

(٥٣) في **A Rebours** , Charpentier , 1884

(٥٤) مقطوعة نشرت أولا في *République des Lettres* . وقد أظهر فيها "هويسمان" براعة حقيقية في رصد ووصف الألوان، والروائح .

(٥٥) قدم "هويسمان" عرضا تحليليا للمعرضين الأولين لرودون، عامي ١٨٨١ و١٨٨٢ (انظر H. Trudgian **L'évolution des idées esthéthiques de J .-K. Huysmans** , p. 88-89)؛ وسيصبح واحدا من الصناع البارعين لشهرة الفنان الرمزي .

(٥٦) **Œuvres complètes**، ملحق (عام ١٨٨٢)، ص ٢٩٩ .

(٥٧) **Cauchemar** , **Croquis parisiens** (éd. de 1886) , **Œuvres complètes** , t. VIII , p. 163 .

(٥٨) **المرجع السابق**، ص ١٥٧ .

(٥٩) **المرجع السابق**، ص ١٥٩ .

(٦٠) الفصل الثاني، والخامس، والعاشر (**Œuvres** , t. IX , p. 32 , 99 , 211). وأولى هذه الرؤى – وهـــي رؤيـــا مهيبة وكهنوتية – متأثرة بوضوح بـــ"**سالومي**" لـــ"جوستاف مورو"، وهو عمل أذهل "هويسمان"، الذي حـــلول -- في "*بالعكس*" - القيام بـــ"تحويل" نثري له .

(٦١) **La Vogue** , 1886 , n° 8 , p. 255 .

(٦٢) A Rebours , **Œuvres complètes** , t. VII , p. 302 .

(٦٣) **المرجع السابق** .

(٦٤) ساهم "هويسمان" في رواج قصيدة النثر حوالي عام ١٨٨٥، وذكر الجمهور بأولى القصائد النثرية لمالارميـــه (قبل إعادة طبعها في "*لافوج*" عام ١٨٨٦)، التي تناثرت - حسبما يقول - في "مجلات ميتة".

(٦٥) هذا التعبير الذي نترجمه - بشكل تقريبي — بـــ"حساء كاب"، هو تعبير أثير لدى "هويسمان" (انظـــر H. Trudgian , **op. , cit.** , p. 176) .

(٦٦) **Où nous en sommes** , Floury , 1906 , p. 83 .

(٦٧) يريد "بودلير" - على ما يقول "كان" - أن "يعثر، بجانب الشعر - المفعم والسلس للغاية، رغم هذا - علـــى أداة وسيطة، علي شكل **أكثر موسيقية** .." (**Symbolists et Décadents** , Vanier , 1902 , p. 287) . فالعبور مـــن "برتران" إلى "بودلير"، ومن البارناسية إلى الرمزية، هو العبور من **التصويرية إلى الموسيقية** .

(٦٨) ٣٠ ديسمبر ١٨٦٥ .

(٦٩) **Le Hanneton** ؛ ٢٦ سبتمبر ١٨٦٧ و١٥ أغسطس ١٨٦٧ .

(٧٠) هذه المقطوعة — شأن كافة المقطوعات المذكورة هنا — مستعادة في "*مذكرات أرمـــل*" **Mémoires d'un Veuf** (Verlaine , **Œuvres** , Messein , t. IV , p. 223)

(٧١) **Les Estampes , L'Hystérique , Les Fleurs artificielles** , 2-9 janvier 1870 ; **Par la croisée** , 9-16 janvier 1870 .

(٧٢) **Les fleurs artificielles , Mémoires d'un Veuf** , p. 251 .

(٧٣) **L'Hystérique , id.** , p. 253 .

(٧٤) قارن بما سبق ، بالجزء الأول، ص١٤٢-١٤٣ .

(٧٥) نشرتا في ٣١ أغسطس و ٢١ نوفمبر ١٨٧٣. ويذكر "م . ب . بويي" - مشيرا في هذا الصدد إلى "*مغامرة الشباب*" لفوران - بعلاقاته مع "فيرلين" و"رامبو"، اللذين كانا أصغر منه بعامين ؛ ويرى أن "تأثير الصغير على الكبير لا يمكن إنكاره"، ويجد في هاتين المقطوعتين "نوعا من الصدى الثانوي، الذي يجعلنا نفكر - بشكل لا يقاوم- في رامبو"(**Arts** , 16 juillet 1948) . ويبدو لي تأثير "بودلير" محسوسا بشكل أكثر مباشرة، سواء في اختيار الموضوعات أو مظهر الجملة .

(٧٦) ذكره "راينو" في E. Raynaud , **La mélée Symbolists** , Renaissance du Livre , 1920 , tome II، "أمسية لدى بول فيرلين"، ص ٢٨ .

(٧٧) قارن بما ورد في **Le Vieux Saltimbanque** : (Baudelaire , Les baraques piaillaient , beuglaient , hurlaient **Œuvres** , Pléiade , t. I , p. 425)

(٧٨) قارن بما سبق، ص ١٦٤-١٦٥، من الجزء الأول .

(٧٩) انظر - فيما يلي- ملحوظة رقم ١٠٣، و E. Raynaud , **La mélée Symboliste** , t. I , p. 23 et sq.

(٨٠) نشرت - على التوالي - في ١٨مايو و٢٧ يوليو و٢١ سبتمبر ١٨٧٢ .

(٨١) **La Bohéme sous le second Empire** , L'Artisan du Livre , 1930 , p. 11.

(٨٢) Barre , **Le Symbolisme** (Thèse , Jouve , 1911 , p. 271).

(٨٣) يقول "فيرلين"، في دراسته عن "كرو"، المنشورة في **Les Hommes d'Aujourd'hui** (**Œuvres** , Messein, 1910 , t. V , p. 384-397) : "رغم أنه شديد الحرص على الإيقاع، وأنه ينجح -بشكل فريد - في محاولات فذة ونفيسة، فإننا لا نستطيع اعتبار كرو واحدا من البارعين في نظم الشعر" - لكن ألا يمثل هذا انشغالا بالدفاع عن تفرده الخاص، والاحتفاظ لنفسه بمكانته كرائد ؟ فتاريخ "*أغان عاطفية بلا كلمات*" يرجع إلى عام ١٨٧٣ .

(٨٤) **Préface aux Poèmes et Proses** choisis de Cros , Gaillmard , 1944 , p. 27 ؛ ونجد في هذا الديوان عدة انتقادات موجهة إلى "كرو" ومؤلفاته .

(٨٥) **مسلية:** "الغرفة مفعمة بالعطور" (**Le Coffret de Santal** , Stock , 1922 , p. 254) .

(٨٦) "الزغب العطري لعنقها"، **المرجع السابق** .

(٨٧) **L'Heure froide , id.** , p. 270 ؛ قارن - في **Crépuscule du Soir** - بـ: "عاريات المساء الشفافات" (Baudelaire , **Œuvres** , t. I , p. 442).

(٨٨) Le Crépuscule du Soir , **Œuvres** , Pléiade , t. I , p. 442 (قارن بـ **La Fin de la Journée , eod. , loc.** , p. 143) .

(٨٩) **L'Heure froide , Le Coffret de Santal** , p. 270.

(٩٠) حيث يقدم "كرو" نفسه

حالمـــــا

بهذه العوالم البعيدة التي أتحدث عنها كثيرا .

(**Le Coffret de Santal** , p. 179) . قارن –أيضا– بـ"**السوناتات الميتافيزيقية**"(**id.** , p. 215) . ومن المثـــير أن نذكر بأن "كرو" قد تخيل وسيلة لـ"الاتصال بالكواكب" وبكائنات "العوالم المجاورة" – إذ إنها، كما يقـــول، " لابد أن يكون فيها بعض من هذه الكائنات ضمن الاحتمالات اللانهائية"(انظر **Poèmes et Proses** , Gallimard , 1944 , p. 258) .

(٩١) يقول "روهو" إن ***مسـلية*** "مؤلفة موسيقيا". وهو يعدد مختلف "اللازمات" التي تطرد بعضها بعضا بالتبـادل –(الأزهار وألوانها، والتجليات النسائية، وصرير الريشة على الورقة، ومقاطعات المسلية)، لتعود وتتلاحق حـــتى الانتصار الأخير للمسلية (**Das französische Prosagedicht** , Hamburger Studien , Friederichsen , de Gruyter und C°, Hamburg , 1929 , p. 74) .

(٩٢) يستدعي "فيرلين" – في مقاله عن "كرو" (**Œuvres** , Messein , 1910 , t. V) – هذا الأثاث الـــذي كـــان يملكه "في الفترة التي، كما يقول، كنت أملك شيئا ما تحت شمس العالم كله". وكان يحتوي –حسبما يقـــول لنـــا مقال لموريس فيرن– "على نوع من المسرح الصغير جدا من المرايا". وفيما بعد، خبأت زوجة "فـــيرلين" الســـابقة المذكرات الشهيرة، التي نشرها "ف. بورشيه" بعد وفاتها (**Candide** , 19 avril 1944) .

(٩٣) قارن بما سبق، هامش رقم ٩٠ . لم يعد الأمر يتعلق – هذه المرة – باستكشاف اللانهائي الكبير، بل اللانهائي الصغير ..

(٩٤) **Le Coffret de Sanatal** , p. 258 .

(٩٥) **Id.** , p. 257 .

(٩٦) **Id.** , p. 258 .

(٩٧) **Id.** , p. 258.

(٩٨) **Id.** , p. 259 .

(٩٩) **Le Vaisseau – Piano** , p. 266 .

(١٠٠) قارن بصورة الحركة: "يندفع السيد إيجبتور، ويحطم الزجاج"(**Effarement , Coffret de Santal** , p. 263)؛ "لن أستطيع أبدا أن أبعث بالحب عبر النافذة"(Phrases , Rimbaud , **Œuvres** , Pléiade , p. 177) ؛ والدعـــوات إلى

الفعل: "إلى الأمام، "إلى الأمام !"(Le Vaisseau-Piano , p. 267) ؛ "إلى الأمـــام، الطريـــق !"(*Démocratie* , (Rimbaud , **Œuvres** , Pléiade , p. 190 .

(١٠١) مقال عن "شارل كرو"، Mercure de France , 1er janvier 1919 . والجملة الأولى مستمدة من (غـــرور- تحت مائي)، والثانية من "مركب – بيانو" .

(١٠٢) Le Goëland , 1er août 1938 (مقال أعيد نشره جزئيا في **Poèmes et Proses** de Cros , Gallimard , 1944 , p. 337). وأذكربأن "كرو" لم يكن شاعرا فحسب، بل كان فيزيائيا وكيميائيا أيضا، وأنه قام بتجارب – بشـكل خاص – حول تركيب الأحجار الكريمة والتصوير الضوئي بالألوان .

(١٠٣) سبتمبر ١٨٧١- مارس ١٨٧٢ ومايو/ يوليو ١٨٧٢. كان "كرو" و"فيرلين" و"رامبو" يتقابلون كثـــيرا (على سبيل المثال في "*عشاءات الأوغاد*" Vilains Bonshommes)، وألفوا معا "*ألبوم زوتيك*".بمعارضات لـ"كوبيه" وبضعة بارناسيين آخرين مشهورين (ل. ديركس، ل.إكس دي ريكار، إلخ ..). قارن بـــ Rimbaud , **Œuvres** , Pléiade , Notes et Variantes , p. 667-673

(١٠٤) طبقا لـ Kahn (**Les Origines du Symbolisme** , 1936 , p. 20)، يبدو أن "رامبو" قد تشاجر مع "كـــرو" لأنه مزق – عندما كان في ضيافته – صفحات من "*لارتيست*" تحتوي على القصائد المذكورة .

(١٠٥) على الأقل، قصيدة "*الأثاث*" المنشورة في مايو ١٨٧٢. هل ينبغي أن نقارن بين السقف "الذي لا وجـــود له" (قارن –فيما سبق- بـــ ص ٣٢)، و"الزهور الشمالية"- في قصيدة "*بربري*"- التي "لا وجود لها"؟

(١٠٦) يستدعي "إيجيتور" الإنسان المتمتع بالعقل، بل بالقدرة على الاستدلال . ألم يكن بمقدور "كـــرو" معرفـــة عنوان مخطوط "مالارميه" – "إيجيتور" – من خلال "منديس" أو "فييه"، الذي كان قد قرأه على صديقـــه عـــام ١٨٧٠ ؟ إن لم يكن من خلال "مالارميه" نفســه الذي كان يقابله في منزل "نينا دي فييـــان" .. (قـــارن بــــ Mondor , **Vie de Mallarmée** , Gallimard , 1941 , p. 340) .

(١٠٧) انظر Rimbaud , **Œuvres** , Pléiade , Notes et Variantes , p. 670

(١٠٨) **La Vision du Grand Canal Royal des Deux-Mers (Colier de Griffes)** ؛ قارن أيضا بـــ"*دراما مـــن ثلاثة أناشيد غنائية*"، في: **Coffret de Santal** , III , p. 155:

.. وأصبح عليـــما

عند انتشائي بمخدرات بلاد الشـــرق

(١٠٩) **Le Coffret de Santal** , p. 98، العنوان والعنوان الفرعي لشارل كرو .

(١١٠) قارن بـــ Baudelaire , Journaux intimes , (**Œuvres** , Pléiade , t. II , p. 668)

(١١١) Lassitude , **Coffret de Santal** , p. 273.

(١١٢) المرجع السابق، ص ٢٧٤ .

(١١٣) Indignation , **Le Collier de Griffes** , Stock , 1908.

(١١٤) ورد ذكره في مختارات من **Poèmes et Proses** , p. 331

(١١٥) نشرت في **Chat Noir** le 7 février 1885، وضمت إلى **Collier de Griffes** en 1908 . قارن بـــ **Chanson de route Arya**، فيما سبق ذكره، ص ٢٠ من هذا الجزء.

(١١٦) مقدمة **Poèmes et Proses** , p. 30 . وقد نشرت هذه القصيدة في **Chat Noir** le 20 mars 1886 .

(١١٧) في أطروحته حول **Symbolisme** , Jouve , 1911

(١١٨) Lassitude , **Le Coffret de Santal** , p. 273.

(١١٩) A. Breton , **Anthologie de l'Humour Noir** , Sagittaire , 1940 , p. 90 .

(١٢٠) المرجع السابق .

(١٢١) هذا المقال، الذي نشر في "*روفي دي دو موند*" عام ١٨٧٤، أعيد نشره في مختارات **Poèmes et Proses** , p. 262 et sq.

(١٢٢) **Symbolistes et Décadents** , Vanier , 1902 , p. 138 .

(١٢٣) ويبعث على عزاء الروح – رغم هذا -- أن يخطر ببالنا أن يكون "منديس" قد تمكن من العثور على نصـــير لطبع مجلته، وهذا .. بفضل صياغة "مالارميه" المقنعة (قارن بـــ Daireaux , **Villiers de l'Isle-Adam** , Desclée de Brouwer , 1936 , p. 137) .

(١٢٤) وفي نفس الفترة، رفضت لجنة البارناسيين قصيدة "*بعد ظهيرة إله الريف*"، وسبتها أغلب الصحف (انظـــر Mondor , **Vie de Mallarmée** , Gallimard , 1941 , p. 382) .

(١٢٥) التي نشرت – في عددها الأول عام ١٨٧٤– قصيدة "*المدعو المجهول*" (التي أصبحت "*مادعـــو الحفـــلات الأخيرة*" في "**حكايات أليمة**" .

(١٢٦) التي نشرت، أو أعادت نشر عدد من "*حكايات*" لـــ"فيبه" (انظر Daireaux , **Villiers de l'Isle-Adam** , Desclée de Brouwer , 1936) .

(١٢٧) **Symbolistes et Décadents** , Vanier , 1902 , p. 203-204.

(١٢٨) نشرت "*إيلين*" في ١٤ يناير ١٨٦٥ لدى "دافيل" ؛ وقد أرسلها "مالارميه" إلى صديقه "لوفيبور"، قـــائلا

له: "ستجدون فيها مشاهد خارقة، لا أعرف ما هو أجمل من هذه الذكريات لساعات الحب التي عمقها الأفيـــون عن غفلة " (Mondor , **Lefébure** , Gallimard , 1951 , p. 350) . قارن بـــ Daireaux , **op. cit.**, p. 84 et p. 288

(١٢٩) في ديسمبر ١٨٦٧ – يناير ١٨٦٨ ؛ ونشرت عام ١٨٨٣ في "**حكايـــات أليـــمة**". وقـــد أوضـــح "أ. بروجار" وجوه التشابه بين "*نذير شؤم*" و"*منزل أوشير*" لإدجار بو، كـــ "تشابه مميز أساسا في اللـــون الشـــعري والبحث عن التناغم"(**Villiers de l'Isle-Adam , les trois premiers Contes: Claire Lenoir , L'intersigne ,** **L'Annonciateur** , Belles-Lettres , 1931 , t. II , p. 155) .

(١٣٠) هذه المقطوعة – المهداة "إلى ريتشارد فاجنر"، "أمير الموسيقى العميقة" – ستشكل، عام ١٨٨٣، خاتمـــة "**حكايات أليمة**" .

(١٣١) في مراسلته إلى "فييه"، في ٢٠ مارس ١٨٨٣، حول "*حكايات أليمة*"، التي توفر عليها، يحدثه "مالارميـــه" عن هذا الـــ"مبشر" الذي "كثيرا ما يدفعني إلى أن أحلم بمعرفة ما إذا لم تكن أجمل مقطوعة أدبية أتذكرها"(ذكـــره Jean-Aubry , Une amitié exemplaire: Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmée , **Mercure de France** , 1942 , p. 72) .

(١٣٢) مرجع سابق، ص ٣٨٥ .

(١٣٣) عبارة "قاتل البجع" الشهيرة: "كم هو عذب تشجيع الفنانين!" تجعلنا نشعر – إلى حد كاف – بالنبرة، أو – أيضا – "لعبة الأناقة" الجنائزية في **Histoires Insolites** (Lemerre , 1888)، حيث الفتيـــــات – وهـــن يلعـــبن بالأكاليل الجنائزية – يتبادلن "بسوداودية، في أشعة الشمس الأخيرة، هذه الصفات الــــتي لا تتبـــدل للحساســـية الحديثة". وينبغي الإشارة – أيضا – إلى أن الإحساس الملح بالموت، الحاضر دائما في أعمال "فييه"، يمنحـــه نـــبرة خاصة .

(١٣٤) عندما عدل "كوكيلان" في "*سر الموسيقى القديمة*"، ليحولها إلى مونولوج كوميدي، أثار سخط "فييـــه دي ليل – آدام"، الذي كتب إلى "ستوك" في ١١ أبريل: "ما أفعله نهائي" ؛ وثار –في ٢٠ أبريل– لدى رؤيته حكايتـــه مطبوعة "مع حذف وإضافة يغيران من طبيعة المعنى والأسلوب"(قارن بــــ Daireaux , op. cit. , p. 157-159) . والأمر لا يتعلق إلا ببضع تفاصيل .

(١٣٥) "**البارناس**"، يونيو ١٨٧٨. وقد أعيد نشره في "**حكايات أليمة**" عام ١٨٨٣ (كالمين – ليفي) . أذكر نص "لانوج": ففيه إمكانية القيام بدراسة كاملة عن تنقيحات "فييه": قارن بأعمال "دروجار" Drougard حـــــول **Les trois premiers Contes** , Belles-Lettres , 1931

(١٣٦) ديرو، **مرجع سابق**، ص٣٥٠–٣٥١ ؛ وستصبح جملة الأعمى في الـــ"*حكاية*": "فلتأخذكم الشفقة بفقـــير أعمى، من فضلكم" .

(١٣٧) قارن بما سيلي، ص ١٦٣ من هذا الجزء .

(١٣٨) Vox Populi , **Contes cruels** , Calmann-Lévy , 2° éd. , 1909 , p. 33 .

(١٣٩) Mallarmée , Villiers de l'Isle-Adam (**Œuvres** , Pléiade , p. 492). ويحكـــي "فالـيري" أن "هويســمان" و"مالارميه" – أثناء تصفحهما لبروفات "**حكايات أليمة**" – كانا ينتشيان من هذا النعت: "الوضوح المقفر للقمر"(ذكره Cohen , N.R.F. , février 1929) . وفي الواقع، يتعلق الأمر بـــ"شعلته المقفرة والشاحبة"، في "*نذيـــر شــؤم*". فمالارميه هو الذي استدعى "الوضوح المقفر" للمصباح في "*نسمة بحرية*" عام ١٨٦٥. لكن الحكاية دالــــة رغــم ذلك.

(١٤٠) قارن بـــ Divagations , Crise de Vers (**Œuvres** de Mallarmée , Pléiade , p. 366)

(١٤١) قارن بما سيلي، ص ٨٧–٨٨، من هذا الجزء .

(١٤٢) ويلاحظ "م. ديرو" – بشكل وثيق الصلة بالموضوع، حول هذه الجملة – أن الشرق يمكن أن يكـــون أي شيء إلا أن يكون غربيا .. (**مرجع سابق**، ص ٣٩١) . أما عن "الازرقاقات الذهبية"، فإنها تدفعنا إلى التفكـير – للأسف – في "العذارى المزرقات" لقصائد "باجو"(**Le Décadent** , 15 mai 1886) .

(١٤٣) Wyzewa , **Nos Maitres** , Perrin , 1895 , p. 50 (مقال منشور في **Revue Wagnérienne** en juin 1886) .

(١٤٤) قارن بما سيلي، ص ٨٠–٨٢، من هذا الجزء .

الفصـــل الثـــاني

ميـــلاد الرمزيَّـــة
(١٨٨٠ – ١٨٨٦)

(١) **موجة الهجوم الجديدة ضد الشعر الكلاسيكي**. اتجاهات وأساتذة الجيل الشاب.

(٢) **البحث عن صيغة** : كان ، لافورج ، واقعة كريجينسكا.

(٣) **رواج قصيدة النثر** : "بالعكس" . بانفيل وريشوبان.

(٤) **المجلات الصغيرة** . مجموعة "فونتان كوندرسيه". المجموعة البلجيكية.

(٥) **الموسيقى وتأثير فاجنر**. النظريات .

(٦) **الانحطاطيـــون** . "لافوج" وتأثير رامبـــو.

(٧) **ميلاد المدرسة الرمزية** . تحرير الشكل وانتصار الشعر الحر.

(١) موجة الهجوم الجديدة ضد الشكل الكلاسيكي
اتجاهات وأساتذة الجيل الشـــاب

إن الجيل الذي خرج من المراهقة — في الفترة من ١٨٨٠ إلى ١٨٨٥ — قد كبر في مـــرارة الهزيمة وصخب الثورة. لقد انهارت كافة القيم حوله: فلم يعد يؤمن بالجمهورية، المهانة والواهنـــة؛ ولا بالفعل، النثري على غير مثال؛ ولا بالأساتذة الذين بجلهم الجيل السابق، الذي لم يعد لديه مـــا يستجيب لهمومه. "لقد قِيل، كما يكتب "ا. رينو"، إن كوارث عام ١٨٧٠ قد حفرت هوةً عميقةً بين الآباء والأبناء"(١) .

وأخذ الأبناء، في الأدب كما في خارجه، يحرقون ما عبده الآباء : " فهؤلاء الشـــبان – كما يكتب "بوازا"– لم يعد بمقدورهم التعرف على طريقة شـــعورهم في كتـــب البارناســـيين والطبيعيين، وإذا ما كانوا قد كفروا بالإله "هوجو" ، فإنهم قد تقيأوا "كوبيه""(٢). وقـــد رأينـــا شعراء " *ألبوم زوتيك*"– منذ عام ١٨٧٢– وهم يعارضون* بوقاحة "أساتذة" الفن البارناســـي. وحوالي عام ١٨٨٠، أصبح تمرد الأقلام عامًّا، وسيرمي الشباب– دفعةً واحدةً– كل ما ورثـــوه من أدب السنوات السابقة : أنماط التفكير وأنماط الكتابة .

والواقع أن كل شيء مترابط: فالرمزية، التي نشأت– في آن– من انطواء الفرد على عالمـــه الداخلي، ومن رد فعل عنيف ضد كل ما سبق (من رخاء، وجمال تشـــكيلي، وحـــب للنظـــام، والسكينة)، لم يعد بمقدورها الحفاظ على "النَّظم الجميل" و"القافية الثرية"، ولا على الاهتمامـــات الأخرى للبارناسية. فلنسأل من شاركوا في الحركة: يقول "هـــ. دي رينييه" إن الفن البارناسي — حوالي عام ١٨٨٥ — "لم يعد يستجيب مطلقًا للتطلعات الخفية للأدباء الشبان لهذه الفـــترة"(٣).

* المقصود : المعارضات الشعرية .

ويفسر لنا "بوازا" السبب: فالرمزية "كانت – على نحو خاص – تمثل دخول الحلم في الأدب، والعودة إلى النظر من الخارج إلى الداخل، وتأمل انعكاس الأشياء فينا كما في صفحة ماء هادئ، وأذننا التي أرهفت السمع لموسيقى متفردة تصّاعد منّا، وتختلف إيقاعاها – بغرابة – عن الإيقاعات المعتادة للبارناسيين، بدت لنا – بوزنها الجيد تمامًا – منضبطةً مثل الخطوات العسكرية"[٤] .

كان على تجديد الحساسية الشعرية – إذن، وبالضرورة- أن يتوافق مع تجديد **اللغة** الشعرية. ومن المدهش أن نرى ظهور هذه الفكرة- حول ضرورة تطوير الشكل، حوالي عام ١٨٨٠- لدى كافة منظّري نظم الشعر. وستوضح بعض الإشارات- في هذا الصدد- كيفية قيام حركة واسعة لصالح شكل حديث وحر :

فمنذ عام ١٨٧٩، كتب "جاستون باري"- في "*رومانيا*"- هذه السطور النبوئية حقًّا :

> إن طريقة نظمنا للشعر – التي تستند إلى كيفية القرن السادس عشر في نطق الكلمات- قد تحجرت في هذه اللحظة، وأصبحت اليوم نمطيةً تمامًا؛ وهي بإتقانها بعضًا من مميزاتها، تضخم من بعض عيوبها. وشعراؤنا يستخدمون الأداة القديمة دون ملاحظة أنهم يواصلون لمس أكثر من وتر لم يعد يرن، ويحرمون أنفسهم من تناغمات قد يمكنهم الحصول عليها بلا عناء. إنهم وجلون على نحو زائد، وثقافتهم أفقر من أن يحاولوا تجديد الأداة. فهم يخشون تحطيمها، وأكثرهم براعةً يصرخون :
>
> صنع آخرون القيثارة ، وأنا أخضع لقانونهم .
>
> فهم لن يبتوا في الأمر إلاّ عندما تصبح القيثارة خرساء تمامًا تحت أصابعهم، أو عندما تجبرهم آلة جديدة- متناغمة مع النبرة الشعبية بفعل يد جريئة وبارعة- على الخروج من حلمهم، وعلى أن يقدموا للغة الفرنسية طريقةً حية، في نظم الشعر، منسجمة وحرة [٥] .

ولا شك أن "الآلة" لم تكن قد وجدت بعد، في هذه الفترة؛ و"الشعر الحر" الوحيد، الذي يدور حوله الحديث، هو شعر "لافونتين" و"موليير": فهذا الشعر – ببحوره المتنوعة – يشبه رمزًا لحرية (نسبية) ضائعة، يراد العثور عليها. هكذا نرى "لوجوفيه" يوضح أن في أبيات "بميشيه" العذبة هذه :

> علَيّ أن أسكت عن ذلك ، وعليك أن تقوله لي ،

ورغم هذا فأنا الذي أقوله لك

تقوم التلقائية ورهافة البوح على حرية بحر الشعر[٦] .

ونشير إلى أن "لوجوفيه"- في *"فن القراءة"*- و"كوكيلان"- في *"فن إلقاء المونولوج"*"[٧]- قد ساهما في توجيه الأداء نحو البساطة والطبيعية، وبالتالي، في أن يجعلا النبرة المنطقية تهيمن على البحر الشعري. "يجب إلقاء الشعر- كما يقول "كوكيلان"- بأكثر الطرق الممكنة طبيعية، مع مراعاة معنى الجملة على نحو خاص وعلامات الترقيم"[٨]. ونجد- هنا- هذا الاتجاه نحو الإنشاد "النثري"، إذا جاز القول، الذي شهدنا تطوره في القرن السابع عشر[٩]، والذي يرجع إليه- كما يقول "لوت"- "كل المفهوم الحديث عن النَّظم وسقوط حساب المقاطع اللفظية، والنظام الكلاسيكي"[١٠] .

ومترافقةً مع هذا الاتجاه نحو الطبيعية، تمضي فكرة أن البحر السكندري المنتظم- الذي بلغ أوجه في التراجيديات الكلاسيكية- لم يعد قادرا على إرضاء الروح الحديثة: يكتب "بيك دي فوكيير" عام ١٨٧ : "لم تستخدم التراجيديا سوى الإيقاعات البسيطة، المنسجمة مع الروح الهادئة للمشاهد والمتوازنة جيدًا مثلها. لكن هذه الإيقاعات البطيئة والفخمة قد اضطرت- اليوم- إلى أن تخلي مكانها لإيقاعات أكثر تنوعًا وتعقيدًا، وتبدو- أحيانًا- كأنها تقترب من اللغة الحقيقية للناس"[١١]. اعتراف ثمين يصدر من مُنظِّر يدافع عن بيت الشعر ذي الاثني عشر مقطعًا: ففي الفترة البارناسية نفسها، تم إدراك أن نَظم الشعر لا يمكن أن يظل وحده بلا تغيير في خضم التحولات والتجديدات التي تمثل القانون الحقيقي للحياة .

وخلال دراسته لـ"مشاكل علم الجمال المعاصر"، سيطرح "جويو" على نفسه- هو أيضًا، عام ١٨٨٤- مسألة "المستقبل وقوانين نظم الشعر"[١٢]: "لماذا يظل الإحساس الشعري، مثلما كان في العهود القديمة من التاريخ، مرتبطًا – بالضرورة – بشكل إيقاعي وموسيقيٍّ ما ؟ وباختصار، هل يحتاج أرقى أنواع الشعر إلى النَّظم ؟"؛ هكذا راح يتساءل[١٣]: وواقعة طرح السؤال تمكننا من رؤية الطريق الكامل. ويعيد "جويو" إنتاج الحجج التي روجها أعداء الشعر المنظوم لصالح النثر: فالنثر "يبدو أكثر ملاءمة للتعبير عن أفكارنا الحديثة، المتغيرة إلى هذا الحد"؛ وهو- من ناحية أخرى- قد اكتسب، في أيامنا، سلاسةً إلى حد "أنه لا يتراجع أمام أية مؤثرات مستبقاة حتى ذلك الحين في الشعر"[١٤]: فبامتلاك كل ما أبدعه الشعر، أصبح غنيًا "بحشد من التعبيرات التصويرية، والكلمات- الصور التي ساهم الأخير (الشعر) في إنتاجها"[١٥]. والحقيقة أن "جويو" يؤكد- في ذلك- على أن نَظم الشعر ليس إبداعًا مصطنعًا بصورة خالصة، لكنه يمثل الشكل الموزون- بصورة طبيعية- للإحساس، ويظل متفوقا على النثر بفعل الموسيقى والعدد: وهو يقر- رغم هذا- وهو المهم .. بأنه ينبغي تحرير الشكل الشعري المتحجر بالفعل والفقير بإفراط: "ففي معنى الحرية يتم كل

تقدم بشكل عام: وبهذا المعنى أيضًا يجب أن يتم تقدم نظم الشعر"(١٦). كان الكلاسيكيون تعوزهم الحرية في الإيقاع، والرومانتيكيون، في القافية: "سيكون العلاج في غياب القيود غير الهادفة، وإلغاء القواعد غير العقلانية: الحرية هي الخصوبة"(١٧).

يتفق الجميع – إذن- على ضرورة تحرير الشكل. لكن التعديلات المقترحة راديكالية إلى هذا الحد أو ذاك: فبالنسبة للبعض، الأكثر محافظةً ("جويو" و"بيك دي فوكيير")، يتعلق الأمر- فحسب- بجعل الشعر المنظوم أكثر مرونة، بإلغاء "القيود" غير المبررة، مثل التوقف في منتصف البيت، أو قاعدة تعاقب الصوتين الشهيرة؛ وبالنسبة لآخرين، الأكثر جرأة، ينبغي أن يكون تحرير الشعر أكثر اكتمالاً. ولنذكر – هنا – البيروفي "ديللا روكادا فيرجالو" الذي يطالب، منذ عام ١٨٨٠، بالإلغاء التام للوقفة الكلاسيكية، فيما يوصي بـ"الوقفة الفيرجالية*" أو المتحركة، بعد المقطع اللفظي الثالث أو الخامس، وأساسًا بالشعر الذي لا وقفة فيه: "هذا الشعر - كما يصرح بعظمة- سيؤسس مدرسة، لأن هذا الشعر هو التقدم، هو الإصلاح، هو الثورة"(١٨). وكان بمقدوره- بتواضع أكبر- أن يجد فيه "الشعر المنثور" لـ"سانت-بيف" و"بودلير"(١٩)، وأن يقر- أيضًا- بأسبقية "فيرلين" الذي يُذكر له، فضلاً عن ذلك(٢٠)، "*قصائد رومانس بلا كلمات*"، التي وجهت- منذ عام ١٨٧٣- ضربة قاضية للبحر السكندري الكلاسيكي. فبيت الشعر الفيرليني- "بالإرجاءات، والتلاقيات، والجمل الاعتراضية"، على نحو ما سيكتب "ر. دي جورمون" عام ١٨٩٢- "كان ينبغي بالطبع أن يصبح حرًّا"(٢١).

ويحدث أيضًا لفيرلين، لسوء الحظ، أن يضع "الشعر المنثور"- والأفضل أن نقول النثر الخالص والبسيط - تحت مظهر وزني خادع: لا ينتمي ذلك إلى أفضل إنتاجه(٢٢). وكثير من الأمثلة التي ذكرها "روكا دي فيرجالو":

أعادت جواربها الحريرية بلامبالاة إلى مكانها (٢٣)

أو

صنعتُ لنفسي من اليأس عادة (٢٤)

إنما تنتمي إلى نفس النوع – نوع مزيف ونثري.

ألا يكون، إذن، من الأفضل التخلي- إذا كان الأمر كذلك- عن الشعر لصالح النثر؟ ليس هذا- في الواقع – رأي الطبيعيين وحدهم، الذين حاربهم "جيو" (والذين يلغون الشعر المنظوم والشعر أجمع)؛ لكنه رأي بعض المُنظِّرين من ذوي الأفكار المتقدمة. فبالنسبة لـ"بيرسون"- على سبيل المثال- "لا يعدو نظم الشعر اليوم أن يكون تمرينًا للأدباء، كان له ما يبرره في الماضي لا

* نسبةً إلى "فيرجالو ، ديللا روكا" نفسه .

الحاضر"[٢٥]، مادام قد انفصل- من الآن فصاعدًا- عن الموسيقى، مبرره الوحيد. ومستندًا- مرةً أخرى- على الخطابية البليغة للشعر المنظوم، يعلن "بيرسون" أن "الأشعار الخطابية المنظومة كلها ستتشابه مع النثر الجميل، كلها ستحوز على الإعجاب"[٢٦]، وينتهي إلى سمو النثر على النظم: فالنثر- فضلاً عن ذلك- له إيقاعه الخاص به، وما أعظم سلاسته وعفويته بالمقارنة بالأشعار المنظومة ! : "إن إيقاع الشعر المنظوم مصطنع، أي إنه نتاج الفن، بينما إيقاع النثر طبيعي، مادام يولد تلقائيًا من حركة الكلام الحي"[٢٧]. كُتبت هذه السطور عام ١٨٨٣: أي إنها تسبق- بقليل- الثورة الشعرية للرمزية. فمن عام ١٨٨٠ إلى عام ١٨٨٦، يدور البحث والمحاولة والتردد؛ شيء وحيد هو المؤكد: إن الشعر المنظوم الكلاسيكي شكل بالٍ أنهى دوره؛ لكن ما الذي سيحل محله؟ لا يطلب الأدباء الشبان الإجابة على هذا السؤال من المُنظّرين، بل من الشعراء .

فهل نريد أن نعرف كيف نشأ الشعر الحر من خلال أحد البارناسيين؟ لا شيء أبسط من ذلك، مثلما يوضح "هيريديا" إلى "جول هارت"[٢٨]: "في البدء نجد قصائد "بودلير" النثرية، التي تمثل "قصائد لم يتمكن من منحها الشكل الشعري. ومثله فعل "مالارميه"، ثم "شارل كرو"، ثم — الأقرب إلينا — صديقهم الذي ينسونه- "جول لافورج"، الذي أضاف إليها سجعًا غامضًا، وبقايا مبهمة لقواف، وأكد على إيقاع هذه القصائد الصغيرة؛ بحيث أن ما نراه اليوم هو نثر موزون، تقطعه شذرات من النظم، ويقدَّم بمساعدة حيل طباعية تمنحه مظهر الشعر المنظوم والمترابط تعسفيًا بكافة المقاييس". وتقدم هذه الرؤية الهزلية للمسألة- مع ذلك- تسلسلاً دقيقا إلى حدٍّ كاف، وتُرجع إلى "بودلير" — عن حق — أول فكرة حول نثر "موسيقي بلا إيقاع ولا قافية": الصيغة الشهيرة لشاعر "*سأم باريس*" التي ستصبح- بالفعل- شعار الجيل الشاب من الرمزيين: رمزيين يحملون شهادة البراءة- مثل "كان" و"ر. دي سوزا"، اللذين ذكرتهما من قبل[٢٩]- يؤكدون لنا ذلك .

لكن في أعقاب "بودلير"، الذي أصبح إله الكتاب الشبان، كان هناك شاعران، ما يزالان على قيد الحياة، يضعان أسس كنيسة شعرية جديدة، ويجتذبان إليها- وإن يكن لاعتبارات مختلفة- فرقة الرمزيين القادمين: "فيرلين"، الذي قدم عمليًا- في "*قصائد رومانس بلا كلمات*"(١٨٧٣)، ثم "*فن الشعر*"(١٨٧٤)- النموذج والقاعدة لنظم شعري جديد، حقق مزية السلاسة وأيضًا التنظيم الوزني في "حكمة"(١٨٨١)، بوقفات متنوعة، وأبيات مفردة مستخدمة بانتظام، مع أبيات منثورة، وكافة توافقات الإيقاعات التي استخدمها بفن وطلاقة. وبعد أن هاجمته مجلة "*نوفيل ريف جوش*"- أول متحدث باسم الحركة الوليدة- بدأت تنشر له أشعاره بانتظام[٣٠]؛ وبعد أن أصبحت "*لوتيس*"، جعلت من "فيرلين" رجلها العظيم؛ وسينبه "موريا"- في بيان عام ١٨٨٦[٣١]- إلى أن "فيرلين" كان أول مَن حطم "المعوقات الطاغية للشعر المنظوم" .

وقرابة عام ١٨٨٠ -أيضًا- بدأ "مالارميه"، في أيام "الثلاثاء" الشهيرة، في تجميع الأدباء

الشبان، الذين كانوا- منذ بضعة أعوام- يعلقون بإعجاب على قصائده النثرية وعلى قصيدته "*إله الريف*". وإذا ما كان "مالارميه" لم يشاركهم- مباشرةً- في حركة تحرير الشعر المنظوم، فإنه قد ساهم- رغم هذا، كما سبق أن رأينا[٣٢]- في توجيه الرمزيين نحو مفهوم موسيقي للشعر، بالإضافة إلى أن قصائد النثر، الخاصة بمرحلته الأولَى- الأكثر سلاسة من قصائد "برتران"، والأكثر إتقانًا من قصائد "بودلير"- كانت تدعو إلى مساغ جديدة في هذا المعنى: وستعيد مجلة "*لافوج*" نشر "*صفحات منسية*" لمالارميه في صدر عددها الأول عام ١٨٨٦ (أي قصائد "مالارميه" النثرية الخاصة بعام ١٨٦٧)، "باعتبارها بيانًا"، مثلما قال "ر. دي جورمون" .

إنها أشعار "فيرلين" السلسة، وقصائد نثر "مالارميه": يتردد الأدباء الشبان- حوالي عام ١٨٨٠- بين هاتين الوسيلتين في تجديد اللغة الشعرية. ولا يمكن، في هذه الفترة، الفصل بين تاريخ قصيدة النثر وتاريخ النظم؛ إذ إن قصيدة النثر والشعر الحر ينحوان نحو نفس الهدف، عبر طرق مختلفة. ويستفيد كل منهما من الأبحاث التقنية للآخر، وينتهيان- عبر المعارك، والأخطاء- إلى نفس النتيجة، التي كانت محجوزةً للرمزيين لينالوها كاملةً ونهائية : تحرير الشكل .

(٢) البحث عن صيغة : "كان" ، "لافورج"
واقعة كريجينسكا

في هذه اللحظة، يدور البحث- حسب تعبير "رامبو"- عن "المكان والصيغة". والمكان- بالطبع- هو الضفة اليسرى، حيث يعقد الـ"هيدروبات"، والـ"هيرزوت"، والـ"زوتيست" الآخرون اجتماعاتهم؛ وهو- أيضًا- المجلات الأدبية الصغيرة، الصاخبة والعابرة، التي سرعان ما ستنتشر بوفرة. والصيغة في الغالب- بالنسبة لمزاحمي "بودلير" و"مالارميه" من الشبان- هي قصيدة النثر. لقد تحدث "ج. كان"- مبدع الشعر الحر (هذا ما كان يعلنه دائمًا، على أية حال)، وبابتسام- عن قصائد النثر "الدكّة" والـ"أم" والـ"أبسنت"[٣٣]، التي نشرها عام ١٨٧٩ في مجلة "*روفي مودرن إيه ناتوريل*" لـ"توميل وهاري أليس" :

> أيها الأبسنت*، يا أم البهجات، أيها المشروب الروحي اللانهائي، أنت تلتمع في كأسي، مثل العينين الخضراوين والشاحبتين لعشيقتي التي أحببتها في سالف الزمان. أيها الأبسنت، يا أم البهجات، إنك مثلها تترك في الجسد ذكرى آلام غابرة، أيها الأبسنت، يا أم سورات الغضب الجنوني، والسكرات المترنحة .

وقد كتب قصائد أخرى فَرَض على "مالارميه" أن "يقرأها بشكل شبه دوري"[٣٤]: كان "مالارميه" يستمتع تمامًا – فيما يبدو – "بما يسميه طريقةً جديدةً وموسيقيةً تمامًا في معالجة النثر"[٣٥]. إنه هو الذي أطلع "كان" على "*جاسبار الليلي*"، وأعاره نسخته الخاصة به [٣٦] .

ويبدو أن شعر النثر (شعر "كان" على الأقل) لم يكن مستحسنًا بعد، رغم هذا، في كافة

---

* مشروب كحولي

الأوساط. هكذا يحكي "كان" عن فشله في الـ"*هيدروبات*"، التي كان "كرو" – رغم هـذا – واحدًا من النشطين فيها: "كان "جودو" رئيسًا لهذه الحلقة، و"جرنيه-دانكور"نـائب الرئيس؛ والواقع أن "جرنيه-دانكور"، وهو رجل لطيف للغاية، قد قام ذات ليلة بترك مقعده كنائب للرئيس ليلقي في الحشود المفاجأة قصيدة نثر لي، وغطت سلطته الفشل الذريع لمؤلفـي القصير. لقد ورطني "جرنيه-دانكور"- بشكل أبوي- في المحافظة على الجمهور وتعويده علـى مفـهومي للنثر الشعري. شكرته وأرجأت الموضوع"(٣٧) .

والطريف أن نسجل أن "كان" قد تلقى التهاني- خلال هذه الجلسـة المشـهودة- مـن شخصين: الأول، بالطبع ، "شارل كرو"؛ والآخر، شاب ، "يبدو – إلى حدٍّ ما – كقس، شـديد اللياقة بالنسبة لهذا الوسط"؛ هذا الشاب، كما يخبرنا "كان"، "المهتم بهذه السطور القليلة البائسـة، الذي سيصبح أفضل صديق فني لي، كان "جول لافورج" "(٣٨). ويتسم اللقاء بفائدة تاريخيـة – (يحدده "كان" بعام ١٨٨٠) – عندما نفكر في أن "لافورج" و"كان" قد عملا، كل من جانبـه، على الإعداد لشكل أكثر حرية وانسيابية من الشعر المنظوم القديم، وأنهما سيصلان- عبر طـرق مختلفة، وفي نفس الحقبة تقريبًا- إلى إبداع الشعر الحر(٣٩). وبالإضافة إلى ذلـك، فمـن المفيد لدراستنا- بشكل مباشر- أن نلاحظ أن الاثنين قد اهتما، منذ عام ١٨٨٠، بقصيدة النثر، وأنهما بدآ منها أبحاثهما حول صيغة إيقاعية جديدة .

جـول لافـورج

وإذا ما كانت الحياة الأدبية لـ"ج. كان" قد انقطعت- بالفعل- حتى عام ١٨٨٥، بفعـل أدائه الخدمة العسكرية، فإن حياة "لافورج" الأدبية تبدأ- على العكس من ذلك- في نفس نهايـة عام ١٨٨٠، بقصيدة نثر، "ثلاثية"- نشرت في ٢٥ ديسمبر في "*في مودرن*"، بعنوان "*المخطوبان في عيد الميلاد*". وها هي السطور الأولى من هذه القصيدة غير المعروفة جيدًا، التي تكشف - رغـم تكلفٍ ما في الاستلهام والشكل- البحث عن الموسيقية والإيحاء :

مصـراع الباب الأيسـر

عيد الميلاد! عيد الميلاد في فردوس الأحلام الصوفية! تهمـي
تويجات زنبق ثلجية في صمت ؛ في سماء الجمشت الواسعة ، مثـل
زوبعة أبدية من القطن المندوف الرهيف ، مثل دفن احتفالي ونهائي
لحياة بكاملها . ووسط حديقة كبيرة من الزنبق الشاحب ، تنتصب
، مشرقةً ومضيئة ، كاتدرائية من العاج تشـق أطرافـها المدببـة
الصقيلة سماء الجمشت . مزينة كلها للعيد ، في الضوضاء الصاخبة

لأجراسها ، إنها تنتظر المخطوبين في عيد الميلاد .

وستنشر بعد ذلك- دائمًا في "في مودرن"، في ٣ سبتمبر ١٨٨١- قصيدة "*حزن القناديل*"، التي تحمل الآن عنوان "*لافورجيه*". وبصدد هذه الصفحة، يكتب "ا. شاردان" أنها: "تنطوي على كافة الموضوعات الكبرى التي سيطورها فيما بعد: السأم، والغسق، والقمر "بوجهه الجميل المصاب باليرقان"، والفجر وضوضاء الضاحية، وحلم الفراغ ووحدة الجميع"(٤٠). وقد تحددت الآن طريقة "لافورج" في الكتابة، فنرى بزوغ هذا الأسلوب في "التدوينات" ("خطوة بعيدة تتلاشى، عربة جياد تسترخي. سكير يصنع مونولوجات")، مع مزحات معبرة: "كم أشعر بالضجر ! ما الذي فعلته إذن كي أنغرس في هذا الحي القذر بدلاً من موضع آخر !"- وأيضًا "ثغرات" شعرية مفاجئة، مثل استدعاء مشعل القناديل و"قبلة النجمة التي ترتعد في المشعل".

وفي قصائد "*شكاوى*"- المكتوبة عامي ١٨٨٢ و ١٨٨٣، حيث يتدرب "لافورج"، وهو يعمل على صياغة لغة شعرية شخصية، "على التوافقات الوزنية والمقطعية الأكثر تنوعًا"(٤١) — لا نجد سوى قصيدة نثر واحدة، "*الشكوى الكبرى لمدينة باريس*" ، التي توصف بأنها "نثر مرسل prose blanche "، ويعود تاريخها إلى أغسطس ١٨٨٤. قصيدة تكعيبية قبل الحالة النهائية، مثلما يصرح "روشون"، حيث كل شيء مدون فيها "بلا رابط منطقي، مع السعادات التافهة للاوعي"(٤٢). والنعت "الانطباعي" قد يلائم- بشكل أفضل، فيما يبدو- هذه السلسلة من الإشارات الموجزة، بلا أفعال، المرمية مثل لمسات يعيد تجاورها تكوين "اللون" الخاص بالمدينة الكبيرة. وكان "فيكتور هوجو" قد استخدم- في "*فن أن تكون جدًا*"- هذا النسق في الإشارات السريعة، المبتورة، لترجمة جلبة من الانطباعات الصوتية :

صدامات . ضجيج . وبناءو الأسطح يسيرون فوق المنزل .
ضوضاء الميناء . صفير الماكينات الساخنة . موسيقى عسكرية تصل
في هبّات .

جلبة في رصيف الميناء . أصوات فرنسية . شكرًا . صباح الخير
. وداعًا(٤٣) .

والواضح — رغم هذا — أن أسلوبًا كهذا ينتمي إلى النثر بأكثر من انتمائه إلى الشعر المنظوم، بإيقاعه المنتظم المصنوع بشكل أفضل لترجمة الانطباعات المترابطة، المنسقة. ونتذكر المأثورات التي يستخلصها "رامبو" —أحيانًا- من هذا الأسلوب الرصدي، ومن هذه الانقطاعات المفاجئة (٤٤)؛ و"لافورج" — (الذي لم يكن بمقدوره، وقتئذ، أن يعرف "رامبو") — يستوحي، عن قصد تمامًا، أسلوب الإعلان، مثلما سبق لهويسمان أن استخدمه في قصيدة "*وسواس*"(٤٥)، ويلعب على مفتاحي الكلام المنمق والرمز .

أيتها العشائر الطيبة التي تنصت إليّ ، إنها باريس ، بما فيها شارونتون . مترل مشيد في . . للإيجار . ميداليات إلى كافة المعارض والبيانات . إيجار أبدي . ساحات للمباهج بالجملة والقطاعي من كل المقاسات . موردو تراخيص ركام العَظَمَة .

ورغم هذا، فما من تلقائية في هذا الأسلوب. فهنا- كما في الـ"*شكاوى*" الأخرى- يطمح "لافورج" إلى تحويل لغة مألوفة – وسوقية عن قصد – إلى مادة فنية. ألفاظ جديدة، نعوت أو تشبيهات غير متوقعة، استعادات للإصاتات: إن لغة "لافورج" هي نفس لغة الـ"*شكاوى*" المنظومة شعرًا ولغة في "*أخلاقيات أسطورية*"، لكنها أكثر إتقانًا، ولنحكم من هذا الـ"*مقطع*":

لكن الصفوة المتعذر اقتلاعها ، من أين ؟ إلى أين ؟ بيوت من الأبيض : مضخات شهوانية ، بيوت الحداد : كآبات ضغائن بالطلب . والضواحي المتبناة، تربة عضوية فاسدة، أحصنة هزيلة ترعَى ، حطام أواني المطبخ ، شقفات، نعال ، بمظهر جانبي على أفق المتاريس والمطر ! ثلاث ممسحات على الطريق المضيء إلى الغرفة ذات السقف الواطئ : كلب ينبح كرةً في السماء . ومن الأركان الديرية، أجراس نافية لعلامات الرفع . مناظر غروب لمصورين مائيين مميزين ، أو لنقاشين في حالة تصفية . عبقرية بسعر المصنع ، وهؤلاء الشبان يتدربون على لوائح ذاتية وصياغات عبثية ، بسجائر عبثية . كم تنقضي الأربع والعشرون ساعة سريعًا مع الصفوة الرصينة !

كل شيء موجود: الألفاظ الجديدة، من خلال الاشتقاق (ديري، نافية)، والـ"عدوى"[٤٦]، وخاصة (شهوانية، كآبات، علامات رفع غاضبة)؛ والنعوت المثيرة للدهشة (الصفوة المتعذر اقتلاعها، الضواحي المتبناة) التي تهدف- كذلك، فضلاً عن صدمة الصور أو المفردات- إلى توليد انطباعات مختلطة، شائهة التحديد، أكثر من توليد أفكار يمكن صياغتها بوضوح؛ والمزج الدائم للنغمات والمصطلحات المستمدة من كافة الأساليب؛ وأخيرًا تكرار الكلمات في "صياغات عبثية وسجائر عبثية"، أو الإصاتات الرنانة: haridelles أحصنة هزيلة، vaisselles أواني المطبخ، semelles نعال، أو المظهر النظمي الزائف في الجملة الأخيرة:" Que les vingt-quatre heures vont *vite* à la discrète *élite* = كم تنقضي الأربع والعشرون ساعة سريعًا مع الصفوة الرصينة !". لا شك أنها لغة متقنة تمامًا- (ونمنع أنفسنا من أن نقول "منمقة")- تزعجنا إلى حدٍّ ما بفعل إبهارها واللعب الدائم بالكلمات. لكن ينبغي أن نطبق على هذا النثر ما يقوله "ج. كان" في حديثه عن "*أخلاقيات أسطورية*"[٤٧] : "تذكروا أن الأستاذ الذي سيطر- وقتئذ- على النثر كله كان "فلوبير"، وأنه كان

ينبغي البحث، كل من ناحيته، عن صيغة لا تمتلك هذا الجمال القاسي، وهذا اليقين العنيد، وهـذا المطلق المزعج في الوضوح للتعبير عن الأفكار الجديدة المعقدة التي كانت قد حانت ساعة ميلادهـا في الأدب"[٤٨]. والخلاصة أن "لافورج"- قبل السيرياليين- "يفكك" الأسلوب، ويحل محل الجمـل "الشرس" والقطعي شكلاً مفتوحًا متغيرًا، في حالة تحول دائم .

وفي نصوص *"كائنات مائية Aquarium"*، المنشورة في العدد السادس من *"لافـوج"* (٢٩ مايو — ٣ يونيو ١٨٨٦)، سيتمكن "لافورج"- باستخدام جُمل طويلة جدًّا، غير عضوية تقريبًـا، تمتلئ باسم الفاعل والمفعول- من الإيحاء بالتقلبات الغامضة لحياة أولية، حياة "ساكنة ومحصـورة، وغير متخلصة تمامًا من اللاشعور"، كما يقول "روشون"[٤٩]: أورد هنا نص *"لافوج"* شديد التنقيح والتركيز من أجل الدخول إلى *"سالومي"*[٥٠] :

> لكن أخيرًا ، وعلى امتداد البصر ، مروج مرصعـة بـالأكتين
> الأبيض ، وبصل خصب في وقته ، أبصال من مخاط ، بنفسـجي ،
> أطراف من الأمعاء شاردة هنا، الواقع يستعيد لنفسه وجودًا ، بقايا
> سارياته تنظر خلسةً إلى المرجان أمامها ، ألف خراج بلا هـدف
> واضح ؛ — نباتات جنينية وديرية ، تحرك بشكل اهتزازي الحلـم
> الأبدي الهضمي بالوصول إلى أن نتهامس ذات يوم بتهاني متبادلـة
> حول حالة الأشياء هذه ...

ولكن منذ هذه الفترة، يهرب "لافورج" من قصيدة النثر- بحصر المعنى- في اتجاهين مختلفين: النثر، الشعري والحر تمامًا، في *"أخلاقيات أسطورية"* (١٨٨٧)؛ والشعر الحر، الذي سنراه يتوصـل إليه، في نفس الوقت مع "ج . كان" ، منذ عام ١٨٨٦. وسيتجه نحو الشعر الحر انطلاقًا — مـن ناحية — من الشعر المنظوم ، بتفكيكه لتقريبه من النثر[٥١] ، وبالانطلاق — من ناحية أخرى ، كما يبدو — من نثر متقطع في "آيات" تتزايد قصرًا : وسأعود — فيما بعد — إلى هذه القصيدة العجيبة - *"بوبو"* ، نصف نثر ، ونصف شعر حر — التي سينشرها "لافورج" في ١٥ أكتوبـر ١٨٨٦في *"سيمبوليست"* : إنه يوجه فيها حرية الشكل وتهجين الأنواع نحو حدهما الأقصى .

وفضلاً عن ذلك ، سنرى الكثير من الشعراء ، المنطلقين في إثـر "بودلـير" ، والمـهتمين بالإيقاع، يجاهدون —حسب تعبير "دوجاردان" – من أجل "ضغط النثر للتوصل إلى إيقاع الشـعر المنظوم"[٥٢] . وإذا ما كانت صيغة "برتران" تبدو بالغة الصرامة، فإن إفـراط ارتخـاء الشـكل البودليري أمر مدرك أيضًا : من هنا ، تكمن قصائد النثر هذه التي تنحو نحو الشعر المنظوم نفسه ، أحيانًا ، في التوزيع الطباعي . وهو ما يقودنا إلى أن نذكر ، في أعقاب "دوجـاردان" ، الواقعـة المصورة "كريجينسكا" .

واقعة كريجينسكا

"ماري كريجينسكا" هي هذه الشاعرة ذات الأصول البولندية ، التي ادعت أنها - كي نتحدث بطريقة "منديس" – "القديسة جان-باتيست في مدرسة الشعر التحرري"(٥٣) . ويبدو أنها قد تولت "المبادرة في هذه التحديدات النثرية" منذ عام ١٨٨٢ ، تلك الفترة التي نشرت خلالها عدة قصائد في "*شا نوار*". وعندما نشرت هذه القصائد في ديوانها "*إيقاعات مصورة*" عام ١٨٩٠، راحت تشكو بمرارة من خداع الشعراء الرمزيين ، الذين لم يذكروا حتى اسمها "عندما كانوا يرصدون مجموعتهم التأسيسية"(٥٤) . وقد تمادت في الكلام في هذا الموضوع إلى حد أن عددا من النقاد(٥٥) اعتبروها "مبدعة" الشعر الحر ، "العذب والباروكي في لعثمة ، والملائم - على وجه رائع- للشاعرات اللاتي كثيرًا ما يكون كسلهن مرادفًا للعبقرية . ." (٥٦) ، مثلما يصرح "راشيلد" - بأقصى درجات الجدية - في "*ميركور دي فرانس*" .

لكن الجانب الطريف ، والمفيد أيضًا ، في الحكاية ، هو أن "ماري كريجينسكا" لم تكتب أبدًا شعرًا حرًّا عامي ١٨٨٢ - ١٨٨٣ ."فمن دراسة هذه القصائد - على ما يقول"دوجاردان" - لا نستخلص سوى نتيجة واحدة . إنه ليس شعرًا حرًّا ، إنه قصيدة نثر - وعادية تمامًا..."(٥٧) . وقد كانت هذه القصائد مطبوعةً —بالفعل - في فقرات قصيرة تمامًا ، تشكل — إذا شئنا - نوعًا من الآيات ، مصحوبةً بلازمات على الطريقة البارناسية ؛ وهو ما يفسر أن "كان" — في حديثه ، فيما بعد ، عن قصيدة "*بومة*" التي نشرت في "*روفي مودرن*" في ٢٦مايو ١٨٨٣- قد رأى أنها "قصيدة من الشعر الحر ، أو المطبوعة بهذا الشكل ، قصيدة نثر أو شعر حر، حسب الرغبة"(٥٨) . ولنحكم في ذلك من بداية "*بومة*" :

إنه يحتضر ، الطائر المصلوب على الباب .

وجناحاه المفتوحان مسمَّران ، ومن جراحه تسَّاقط ببطء لآلئ دم كبيرة مثل الدموع .

إنه يحتضر ، الطائر المصلوب !

فلاح له نظرة مرحة أخذه هذا الصباح ، وهو مشدوه تمامًا بفعل شمس قاسية ، وسمَّره على الباب .

إنه يحتضر ، الطائر المصلوب !

لكن ، ها هي التفصيلة الأكثر طرافة : فلأن "ماري كريجينسكا" أرادت أن تضاعف من تدعيمها لنظريتها عن الشعر الحر الذي "اخترعته" منذ عام ١٨٨٢ ، فقد أعادت نشر المقطوعة المسماة "*سيمفونية من الرمادي*" في "*إيقاعات مصورة*" ، بعد نشرها في "*شا نوار*" ، في ٤ نوفمبر

١٨٨٢. لكن بعد إدخال فراغات وشرطات فيها، والعودة إلى أول السطر بعد كل جزء من الجملة . وكي نقدم فكرة عن هذا العمل الصغير في التقطيع ، ها هي بداية المقطوعة ، في شكلها الأول :

لم تعد هناك أضواء محتدمة على السماء المثقلة ، التي تبدو أنها تحلم في أسى .

والأشجار ، بلا حراك ، تكتسي في البعيد بدانتيللا رمادية .

وعلى السماء التي تبدو أنها تحلم في أسى ، لم تعد هناك أضواء متقدة.

وفي الهواء الرمادي ، تسبح السَّكِينَات ، والانقيادات والاضطرابات .

ومن الأرض المذعورة تصَّاعد ضوضاء غريبة ، فوق إنسانية .

لغة قبلانية غير مسموعة إلاَّ من الأرواح اليقظة .

السَّكِينَات، والانقيادات والاضطرابات تسبح في الهواء الرمادي.

وها هو الشكل الذي تتخذه المقطوعة في "*إيقاعات مصورة*" :

لم تعد هناك أضواء محتدمة على السماء المثقلة ،
التي تبدو أنها تحلم في أسى .
والأشجار ، بلا حراك ،
تكتسي في البعيد بدانتيللا رمادية .
وعلى السماء التي تبدو أنها تحلم في أسى ،
لم تعد هناك أضواء محتدمة .
في الهواء الرمادي تسبح السَّكِينات ،
والانقيادات والاضطرابات .
ومن الأرض المذعورة تصَّاعد ضوضاء غريبة ، فوق إنسانية ،

لغة قبلانية غير مسموعة

إلاّ من الأرواح اليقظة .

السَّكينات ، والانقيادات والاضطرابات

تسبح في الهواء الرمادي .

إنه ادعاء غريب بالتأكيد ؛ وما يثبت وجود نقص يثير القلق في السمع والذائقة ، هو تصور إمكانية "صنع" أبيات حرة بتقسيم كل جملة – بهذه الطريقة – إلى جملتين . فعندما تلجأ "ماري كريجينسكا" إلى هذا التقسيم الثنائي ، تبدو وقد نسيت تمامًا أن الشعر الحر ، في مبدئه ، يرفض التعدي (إلاّ لخلق بعض المؤثرات الخاصة)، وينبغي أن يشكل وحدةً معينة . وطبقًا لتحديد "كان" الشهير ، الذي يستعار كثيرًا ، فإن البيت الحر هو "أقصر الأجزاء الممكنة التي تشكل وقفة في الصوت ووقفة في المعنى"(٥٩) . فأثناء تأمله لـ"بيت" :

الأشجار ، بلا حراك ،

يصيح "دوجاردان" باستياء متهكم : "هل يمكن أن نتخيل أن هذه الكلمات الأربع* تشكل بيتًا؟"(٦٠) . والخلاصة أن لدينا برهانًا حقيقيًا (من خلال العبث) يثبت أن الشعر لا يُصنع بتجزئة جملة نثرية إلى شرائح ، كيفما اتفق .

وبعد ما ذكرناه ، فلنعترف أن محاولات "ماري كريجينسكا"، (ولهذا توقفت أمامها طويلاً) ، تسمح لنا – رغم هذا – بأن نتبين التماثلات بين أنساق قصيدة النثر وتلك التي سيستخدمها الشعر الحر فيما بعد . ولا يبدو موضع شك – بشكل خاص – أن يكون الشعر التحرري قد انقاد إلى استخدام بعض مؤثرات "الاستعادات" الإيقاعية ، وبعض "التوزيعات الأوركسترالية" للصوتيات ، عبر محاولاته في قصيدة النثر بالتحديد . وسأعود إلى هذه المسألة ، عندما سأقارن – فيما بعد – بين التقنيتين(٦١) . ولنكتف – في هذه اللحظة – بأن نسجل أن الباحثين عن صياغات جديدة – حتى حوالي عام ١٨٨٥ – قد توجهوا صوب قصيدة النثر .

* من الواضح أنه تم احتساب أداة التعريف في كلمة "الاشجار" باعتبارها كلمة .

(٣) رواج قصيدة النثر . "بالعكس"

بانفيـــل ، ريشـــــوبان

أصبحت قصيدة النثر بالفعل ، من عام ١٨٨٣ حتى عام ١٨٨٥ ، الشكل المفضل - أكـــثر من أي وقت مضى - لدى الشعراء الشبان ؛ فبعضهم يجذبهم فيها البحث عن احتمالات إيقاعيـــة جديدة ، والآخرون تجذبهم الرغبة في ترجمة ظلال جديدة وأكثر تعقيدًا ، و"نبضات روح بالغـــة الحساسية"[٦٢] ؛ وكلهم يرون فيها "لذة ممنوحة إلى المرهفين، متاحة لهم وحدهم"[٦٣] . وبالنســبة لهؤلاء الشبان ، الذين يقضون وقتهم في السخرية من الـــ"برجوازي" ، والتباهي بأنه لا يفهمهم ، أليس ذلك ثناءً جميلاً ؟ "أكثر مما يمكن للشعر أن يكونه ، فإن قصيدة النثر ترعب الــــ Homais الذين يؤلفون الجانب الأكبر من الجمهور" ، كما يكتب "هويسمان" إلى "مالارميه" في نهاية عــام ١٨٨٢ ، متحدثًا عن الـــ"أتون" الذي كانته "*تخطيطات باريسية*"[٦٤] . و"هويسمان" نفسه هـــو الذي سيقدس قصيدة النثر عام ١٨٨٤ ، باعتبارها أكثر الأشكال قدرةً على إرضاء المولعين بالفن: "من بين كل أشكال الأدب ، كان شكل قصيدة النثر هو الشكل المفضل لـــ " دي إيسانت "[٦٥]: "دي إيسانت" المرهف ، هاوي الأحاسيس النادرة ، ومحب الجمال الباحث أبدًا عن الأشكال الفنية المستحدثة . ولا شك أن قصيدة النثر قد وجدت نفسها مرتبطةً - هكذا - بمظـــاهر الانحطـــاط المختلفة ، وخاطرت بأن تبدو ثمرةً غريبةً ذات مذاق شاذ لحضارة آفلة [٦٦] : ولا أعـــرف إلى أي حد شعر "مالارميه" - الذي قُدمت قصائده باعتبارها من "روائع قصيدة النـــثر" (بمجـــاورةً - في المختارات الخيالية لدِي إيسانت - لمقتطفات من "*جاسبار الليلي*" ، و"*كتاب اليشب*"، و"*صـــوت الشعب*" لفييه) - بالإعجاب بنفسه وهو يصف أسلوبه بأنه "أسلوب فاسد"..[٦٧] ؛ ومع ذلك ، فالحقيقة أن البحث عن النادر ، والغريب ، والـــ"مائع" ، سرعان ما سيقود شعراء النثر والنظم إلى مبالغات عجيبة : ألن تحمل أول جماعة أدبية وليدة اسم "انحطاطيون"؟

وستثير اهتمام الجمهور بأشكال الأدب الجديدة دراساتُ "فيرلين" عن *"الشعراء الملعونين"* ، التي نشرت في *"لوتيس"* في نهاية عام ١٨٨٣ ، ثم أعيد جمعها في كتيبات نشرها "فانييه" عام ١٨٨٤. ومن بين الكتاب الثلاثة الذين تناولتهم الدراسة – "كوربييه" و"رامبو" و"مالارميه"[٦٨] – سيكون "كوربييه" ، قبلٍ "لافورج" ، " أول من حطم وفكك بيت الشعر، باعتباره ناظمًا وعروضيًّا ، لا يمتلك شيئا مكتملا ، أي مضجرًا"[٦٩] ؛ والثاني ، كشاعر متنوع ، لو صح ذلك[٧٠]، قد انطلق من الشعر الموزون والبارناسي إلى "السجع" و"الجمل الطفولية والشعبية" لـ*"إشراقات"* في شعر منظوم[٧١] : "نَجَم عنه عروضي مثير للدهشة"[٧٢]. ويلمح "فيرلين" – بأسف – إلى نص "كان يحتوي على صوفيات غريبة" (أهو النص الشهير *"صيد روحي"* ؟) ، وإلى "سلسلة من المقاطع الرائعة ، " *إشراقات*" ، التي نخشى أن تكون قد فقدت إلى الأبد"[٧٣] (نعلم أن الفضل يعود إلى "كان"ومجلة *"لافوج"* في العثور على *"إشراقات"*ونشرها عام ١٨٨٦) . وأخيرًا الثالث – "مالارميه" الذي يلقي ، على ما يصرح "فيرلين" ، بتحد حقيقي لذائقة الجمهور ، "البورجوازيين" ، فيما يتعلق بالاستسهال : "ينبغي أن نحبه (أو نكرهه) بعنف"[٧٤] . ومع ذلك ، لا يذكر "فيرلين" من "مالارميه" ، في مديحه ، إلا الشعر المنظوم؛ ويمكننا أن نشعر بالدهشة عندما يلمح إلى تفضيله لأعمال "مالارميه" اللغوية وترجماته لبو ، على قصائده النثرية : فقصيدة *"قبل الأخيرة"* – التي اطلع عليها "فيرلين"[٧٥] – كان يمكنها ، مع ذلك ، أن تضع اللمسة الأخيرة لشاعر صعب بهذه الشخصية المتعالية ، التي سيدرجها مقال "شعراء ملعونون" في المجد بشكل نهائي؛ على أية حال ، لدى الكتائب الشابة . وبالفعل ، سيصبح "كوربييه" و"رامبو" و"مالارميه" و"فيرلين" – نفسه – نتيجةً لهذه المقالات المؤثرة ، "ملهمي وأساتذة الأجيال الجديدة . فقد اندلع تأثيرهم ، الممتد كذرات بارود ، كلعبة نارية ، وحول – بين عشية وضحاها – العمل الأدبي"[٧٦]. هكذا ، دفعةً واحدةً، يتجدد الأفق الشعري وجماليات الشعر .

قصائد نثر "بانفيل" و"ريشوبان"

يكمن الدليل الحاسم على أن الساعة قد حانت لشكل جديد ، وأنه لم يعد من الممكن – من أجل التعبير عن الحياة والحساسية الحديثتين – استخدام نفس بيت الشعر المرمري إلاّ لوصف الكارباتيد* الأثري ، فيما يقدمه لنا بارناسيان – على خطى "بودلير"– من قصائد النثر .

"بانفيل" (من كان سيصدق ذلك ؟)[٧٧] ، "بانفيل" الذي سبق أن أعلن عام ١٨٧٢ أن قصيدة النثر لا وجود لها[٧٧] ، سيستخدم هذا الشكل – بالذات – كي ينسج ، في *"الفانوس السحري"*، لوحات ذات "حداثة جذابة"[٧٨]. بل أكثر من هذا: يعترف بأن النثر ليس عنصرًا غير

* تمثال لامرأة يستخدم – في المبنى – بدلاً من العمود .

متبلور يسهل– دائمًا– تحويله، بل هو شكل فني له قوانينه الخاصة به، وليس من السهل إجادته :

تطويع / النثر شاق أحيانًا :
أكنتن تعرفن ذلك ، أيتها الباريسيات الجميلات ؟
محرومًا من الوزن بقوانينه العاشقة ،
لم يعد في الإمكان ترويض الكلمات المتمردة ،
والمضايقات تأتي في مواكب [٧٩] .

هذه المقطوعات المائة والعشرون الموجزة، التي يستدعي فيها "بانفيل" كلاً من "برتران" و"بودلير"، تستلهم– بالفعل– كلا منهما: لقد قدم "برتران" التصويرية، و"الصفات المتوهجة"[٨٠]، التي تستخدم– على سبيل المثال– في وصف رجل الشرطة بـ"حمالات السلاح الصفراء، اللامعة مثل الزهور" ، وشاربه "ثائر ومتيبس شبيه بمكنسة من شَعر الذَنب"[٨١] ؛ وقدم "بودلير" الفكرة العامة للديوان ، حيث تسود "اللوحات الباريسية" ، التي تصف "العالم الصغير" للشارع ، والـ"فقراء" والـ"أرستقراطيين" ، عالم المشروعات وعالم الغزَل ؛ وأكثر من موضوع مستمد منه مباشرة : فقصيدة "*حاسة الشم*" – في المقطوعات المخصصة لـ"*الحواس الخمس*" – هي، على سبيل المثال ، معارضة ، أو – بالأحرى – صورة شخصية لبودلير ، مادمنا نرى "الشاعر" ، بعد رحيل "جين الطويلة والهيفاء" ، "عشيقته السوداء" ، جامدًا في تأمله ، "سرعان ما قاده حلمه نحو البحر الرحيب؛ يرى الحبال وصواري السفن مرفوعةً في سماء كثيفة الزرقة ؛ إنه يستنشق بلذة النسيم المشبع برائحة القار "[٨٢] .

ومن بين نجاحات "بانفيل" النادرة – لأن "الحداثة" تقوده ، في أغلب الأحيان ، إلى النثرية – سأذكر "*الجزيرة المسحورة*" ، ذات النغمة البودليرية تمامًا أيضًا ، لكنها تبشر الآن – بالإضافة إلى ذلك – بـ"المشاهد الطبيعية المجازية" للرمزيين :

ثملين برؤية الرخام والظلال ، المكتسية بالساتان ، وجالسين مع عشيقاتهم بالقرب من النهر الكئيب الشفيف ، ينسى العشاق الشاحبون ، الرازحون تحت وطأة الوجد ، المداعبات والقبلات ، ويستمتعون – في شهوانية – بالحزن الهائل للفرح . وبعيدًا ، يسمعون أحيانًا همسات خافتة ، وأغاني هامدة ، ونحيبًا مخنوقًا ، وقرقعة أسلحة مبهمة ، هناك الحياة ، والكفاح ، والوطن ؛ لكنهم، العشاق الأسرى لسعادتهم ، كيف يمكنهم الاهتمام بالأعياد والمعارك ، مادام بينهم وبين باقي الرجال ينتصب جبل شاهق وعر،

يضيع في اللازورد ؟ ورغم هذا ، ففي أعماق أرواحهم يدركـــون حقا أنهم إذا ما ساروا هناك بشجاعة ، فإن الجبل سينهار وسيتبدد في السحب . لكنهم يفضلون أن يرغموا أنفسهم على الاعتقاد بأنه يستعصي على التخطي ، ومثلما في المهاوي المفتوحة ، يغرقـــون أفكارهم ورغباتهم في حدقات Cidalises الباعثة على الدوار ، حيث يجول غبار كواكب غير منظور ، ناعس ونائح [٨٣] .

وفضلاً عن ذلك ، ستصدر "*تخطيطات*" ريشوبان الباريسية - التي جمعها في "لوبافيه" عـــام ١٨٨٣- عن ميول طبيعية ، مشاهد طبيعية ، وأنماط ، وذكريات ، مثلما يراها واحد أقل فنيةً من "هويسمان" : نعثر هنا على تأثير "*سأم باريس*" ، الذي يقود نحو قصيدة النثر كل كاتب يبحـــث عن رسم الحياة المدينية والحديثة . لكن هل يمكن الحديث حقا عن قصائد بصدد هذه النثريـــات الثرثارة ، ذات النثر المسطح ("إنه لمرعب هذا الكم من الوحوش ، في باريس !")[٨٤] ؟ إذ إنه لا يكفي – للوصول إلى القصيدة – إعادة جملة البداية في نهاية النص ، مثلما يفعل في "*الجالسـون*" ، الذين نراهم جامدين على مقاعدهم ، "في مناخ مرهق ، وفاسد ، كثيف ، حيث تُطبخ على مـهل الرائحة القديمة والعفنة للأوراق القديمة والسطور المريبـــة ، والحلقـــات الجلديـــة ، ومؤخـــرات السراويل"[٨٥]. هل كان "ريشوبان" على علم بقصيدة "رامبو" (*الجالسون*) ، التي نشرها "فيرلين" في "لوتيس"، في ١٢ أكتوبر ١٨٨٣[٨٦] ؟ فإذ يرفع "رامبو" من البيروقراطي إلى مستوى القبـــح الملحمي ، يتورط "ريشوبان" في أخدود الواقعية الطبيعية . أما الدراسات التي تختتـــم الديـــوان : "*باستيل*" و"*قلم فحم*" و"*ألوان مائية*" و"*رسم مطبوع*" و"*رسم بالطباشير الأحمر*" ، إلخ . . فإنهـــا تشهد على اضطراب آخر ، يتمثل في الرغبة في الرسم داخل الشعر . ها هو مجرى مائي ينفلت من أعماق رواق مظلم ، مثلما يقول "ريشوبان" ، مجرى "يشبه عمود ضوء . ومن بعيد ، لم نعد نرى سوى الأسود وقد قطعه هذا الأبيض الساطع"[٨٧] . أو : ها هو هرقل ما وكرسيه الأحمر "يرتفع في اللازوردي مثل دراسة بالطباشير الأحمر على ورق أزرق"[٨٨] . رؤى فنان تشـــكيلي ، لا رؤى شاعر ! أو – إذا فضلنا – وصف ، لا إيحاء . ونتذكر تصريح "مالارميه" الشهير : "تسمية شيء ، هي إلغاء ثلاثة أرباع متعة القصيدة المجبولة من الكشف بشكل غير محسوس ؛ الإيحاء بـــه ، هـــو الحلم"[٨٩] . ويستحق "ريشوبان" الحكم القاسي الذي أصدره "مالارميه" – قبل ثمانية أعـــوام – على البارناسيين : "إن البارناسيين يأخذون الشيء بشكل تام ويكشفونه : مـــن هنـــا ينقصـــهم الغموض"[٩٠] . والمؤكد أنه ليس ثمة غموض مطلقًا في نثر "ريشوبان" مثلما في أشعاره . .

(٤) المجـــلات الصغيـــرة

مجموعة "فونتين — كوندرســـيه" . المجموعة البلجيكية

ينبغي — في الواقع — البحث عن الوجه الحقيقي لشعر التحول ، لهذه الفترة ، في المجـــــلات الصغيرة ، إلى حدٍّ ما ، مثلما كنا نرى وجه الرومانتيكية وهو يتحلى في المجلات الشـــــابة لفـــترة ١٨٢٠-١٨٣٠. ويرجع ذلك لسببين ؛ الأول ، هو أن المجلة - بصيغتها نفسها - تستجيب لكافة الأنواع ، وكل التجارب وكل الأشكال الجديدة أو الهجين : فمن بين الأشكال المختلفة، نـــرى فيها توالد كل هذه النثريات الوصفية إلى هذا الحد أو ذاك، التي تتخذ عناوين من قبيل "وقـــائع" ، أو "أشياء مرئية" ، أو "تخطيطات" ، أو "دراسات" ، تشدها قوانين جاذبية خفية نحو القصيـــدة . وتحت تأثير "*سأم باريس*" ، (دائمًا !) ، نرى تضاعف "التخطيطات الباريسية"[٩١] ، و"التصميمات الباريسية"[٩٢] ؛ ونستطيع أن نقوم بتقديم قائمة كاملة لهذه الموضوعات المدينيـــة: أتوبيســـات ، شوارع رئيسية[٩٣] ، مهرجو العيد[٩٤] ، أراغن نقالة . . [٩٥] ، التي تشكل - عندمـــا نتصـــفح الأعداد القديمة من المجلات - اللوحة المبرقشة ، والتصويرية ، الشعرية أحيانًا ، لباريس هذه الفترة . وسأكتفي بذكر بداية واحدة من *وقائع "لوران تايلاد"* ، المكتوبة بين عـــامي ١٨٨٠ و ١٨٨٥ ، لمجلة "*بانير دي بيجور*" الصغيرة[٩٦] ، وتتخذ من حديقة لوكسمبورج إطارا لها :

> مطرة على مطرة . إنها تمطر و"في اللوكسمبورج ، فردوس العالم هذا" ، تبكي أشجار الكستناء نجومها البيضاء، الضائعة مثـــل باقة أوفيليا ، نجومها الجامحة ، التي ترقص الفـــــالس في منتصـــف الأحواض . وتنفش عصافير الدوري ريشها تحت الأغصان ، بينمـــا الأميرات الرخاميات ، المتصنعات الثلجيات ، ينظرن إلى الســـماء الرمادية بعيونهن اللامبالية . ويغرس حزن خريفي في القلب هـــمًّ

الأفراح القديمة ، ويعمق فينا ألم الشيخوخة . رغم هذا ، فقرب المساء ، عندما ينقطع وابل المطر وينشق الضباب ، يتبدى ركن من اللازورد . يطير الحمام البري . وتعبر ثياب فاتحة ، ومن بين الحفرات المتقاربة ، تتقافز – مثل عصافير – الأقدام اللطيفة للباريسيات اللاتي يرتدين ثياب الربيع . . (٩٧)

وحتى في الفترة التي ستفضل فيها الرمزية الظافرة أن تشرد بخيالها نحو"توليه"* بعيدة ، فسيظل هذا النزوع إلى باريس الحكائية – التي تُشاهد أحيانًا في أكثر مظاهرها واقعية ، وأحيانًا في مظهر أسطوري(٩٨) – دائمًا مفعمًا بالحيوية لدى كُتّاب النثر . إنها قصائد ، مثلما سيقول "مالارميه" فيما بعد عن مقالات الوقائع هذه ، معلنًا أنها "رائعة والشكل المعاصر الوحيد لأنها مفعمة بالأبدية"(٩٩) .

وثمة سبب آخر يفسر – رغم هذا – لماذا تتلقى المجلات الصغيرة عددًا كبيرًا إلى هذا الحد من قصائد النثر : فهي – ولا ننس ذلك – أدوات معركة ضد الامتثالية* في الفكرة أو التعبير ، وهي – في نفس الوقت – نوع من المعامل التي يتم فيها البحث عن صياغات لخيمياء شعرية جديدة . ولا يعني هذا أن النثريات المنشورة في مجلة *"نوفيل ريف جوش"* الصاخبة – التي وجه مصيرها "ليو ترزينيك" – ذات قيمة أدبية كبيرة ! إن "فيكتور ماكليش" و"شارل موريس" يعتبرانها – بشكل خاص – أوعية ملائمة يخلطون فيها الوصف ، بالتأملات الفوضوية إلى هذا الحد أو ذاك(١٠٠) و – بطبيعة الحال – تذكيرات ببودلير(١٠١) ، فيما ينمق "إميل ميشليه" – في تلاعبات إيقاعية بارعة – الرهافة الشكلية لقصيدة النثر البارناسية(١٠٢) . وعندما ستتحول مجلة *"نوفيل ريف جوش"* إلى مجلة *"لوتيس"* ، في أبريل ١٨٨٣ ، فلن تكتسب مفخرةً كبرى من النثر الذي سيعهد به "فيرلين" لها : تأملات عن نفسه(١٠٣) ، أفكار عن "نابليون"(١٠٤) ، أو عن "هوجو"(١٠٥)، أو عن أي شيء . وكما سيقول "فيرلين" نفسه عند جمع هذه النثريات في كتاب : "سيضم حكايات ، أفكاراً ، سخريات عديدة ، بعضاً من الأدب ، كل شيء وعن كل شيء"(١٠٦) . إنه مثال مزعج للسهولة التي تقدمها "الرابسودية" البودليرية.

وفي المقابل ، يمكننا أن نقرأ في *"روفي اندبندانت"* ، في ديسمبر ١٨٨٤ ، أول "مشاهد طبيعية" لـ"بواكتوفان" ، هذا الكاتب العجيب ، ووريث الأخوين "جونكور" ، الذي سيكون من أوائل من سيوظفون – عن قصد – نثرًا "فنيًّا" وانحطاطيًّا في شكل تخطيطات قصيرة في خدمة انطباعات مرهفة . وهكذا ، فإنه يشبّه القمر في "بحر الشمال" بـ"قِربَة بالية بشكل كبريتي" ، ويتحدث عن قرية "غسقية" ، وعزلات "ذات ترجيعات منحرفة"(١٠٧) . أبحاث في اللغة ، كما

---

* Thulé اسم أطلقه اليونانيون والرومان على أقصى أرض شمالية في العالم المعروف.

* الامتثالية conformisme: نزعة التقيد بالأعراف السائدة في مجال ما .

يبدو ، "كانت تثير فزع الباقين من آل جونكور"[١٠٨] . ولهذا السبب ، سنجد صورة هذا الكاتب مرةً أخرى – ذلك الكاتب الذي فكر فيه "هويسمان" عندما رسم صورة "دي إيسانت" ، الذي سيعتبره الرمزيون أستاذًا لهم ، والذي يعتبر نثره – على ما يقول "مارتينو" – ذا أهمية بلا نظير في تاريخ الرمزية"[١٠٩] . ولنلاحظ فحسب – هنا – أنه نشر في عام ١٨٨٤ أول سلسلة من هذه الـ"أحلام"[١١٠] التي نجح في أن يصنع فيها ، كما سيقول "ش. موريس" ، "إشارات واهية لما يستعصي على الإدراك"[١١١] .

وفي الـ"*شا نوار*"، "الصحيفة الوحيدة التي يمكن فيها قول الحقيقة المباشرة والكاملة عن "العُمد الأقوياء في الأدب ، الذين يخضعون تمامًا" ، كما يقول "ليون بلوي"[١١٢] ، تغدق فرقة الكتاب – المثيرة للاضطرابات ، التي تضم ، بشكل دوري ، صاحب الخمارة "سالي" – الشتائم الفكهة إلى هذا الحد أو ذاك ، والنداءات إلى الثورة ، وتضاعف قصيدة النثر . كل شيء موجود في هذه "القصائد" : حكايات[١١٣] ، وأشياء مرئية[١١٤] ، وقصائد غنائية[١١٥] ، وترجمات[١١٦] ؛ واقعية وجونكورية وبودليرية ؛ كثير من "نثريات صغيرة بلا شعر"[١١٧] – وأحيانًا ، وهو ما يحدث، قصيدة نثر أصيلة . ونشعر رغم هذا – عبر هذه المحاولات غير المنظمة – برغبة صادقة في العثور على صيغة فنية جديدة ، ويلتمع اسما "شارل كرو" و"مالارميه" في فهرست "*شا نوار*" كمنارتين[١١٨] .

لكنها مجلة من بروكسيل، الـ"*باسوش*"، هي التي ستوجه – اعتباراً من نوفمبر ١٨٨٤ – معاداة الشباب للامتثالية نحو موقف أكثر أدبية؛ ففيها نجد عينة حقيقية للتوجهات الجديدة في قصائد النثر. إن الـ"*باسوش*" هي المجلة التي تسيطر عليها مجموعة "فونتان–كوندورسيه" ، المسنونة حديثًا من المدارس الثانوية وقتئذ – إذا جاز القول – مادام أعضاؤها لم يتعدوا العشرين من عمرهم : "فونتينا" ، و"كيَّار" ، و"دارزين" ، و"غيل" ، و"ميخائيل" ، و"ميريل"[١١٩] . وإذا ما كان "فونتينا" و"كيَّار" ينشران قصائد ذات طريقة كلاسيكية تمامًا ، فإن الآخرين كانوا أكثر ثورية بكثير : فمن يونيو حتى أكتوبر ١٨٨٥، يعرض "غيل" نظريته على امتداد هذه الفترة في المجلة – تمهيدًا لـ"*بحث في الكلمة*" ، التي سيرد الحديث عنها فيما بعد . هل يعتقد حقًا ، مثلما يقول ، أنه صاغها في شكل "قصيدة نثر"[١٢٠] ؟ مصطلح متعسف تمامًا لتحديد مذهب أدبي ، مهما بلغ الأسلوب من تعقيد وتفخيم. لكن "المحبون قصيدة النثر ؟ لقد وضعوها في كل مكان" ، مثلما يمكن القول في هذه الفترة . فدارزين وميخائيل وميريل يغرسونها حقًا : "دارزين" في فقرات متكلفة بائسة في آن ، رغم سوء استخدام مزعج لحروف البدايات – حروف البدايات هذه التي ستصبح ، لدى الرمزيين ، "عادةً" طباعية حقيقية[١٢١] ؛ و"ميخائيل" بالمجاز البارع ، والتعبير المتكلف إلى حدٍّ ما ، والمتشائم الآن في "*محل*

اللعب"(١٢٢) ؛ و"ميريل" ، الذي سيصبح – فيما بعد – واحدًا من المخلصين لمجموعة "غيل" "الأوكسترالية"*، بـ"*فانتازيا محاكية للأصوات*"، "*آلات البيانو*" ، حيث يتبدى نزوعه إلى التناغم المقلد :

> ترتجف الملامس ، ترتجف ، ترتجف ، وتصطك ، تصطك ، تصطك ، وأنابيب الأرغن تركض وتعدو ، وتدمدم ، إلى أن ينهكها الشلال المدوّم للصرخات ، تهدأ آلات البيانو الكبري في زقزقة صغيرة (١٢٣)

وبالإضافة إلى جماعة "فونتان-كوندورسيه" ، نجد – في الـ"*باسوش*" – مجموعةً هامةً من الشعراء البلجيكيين ، "جوفان" ، و"لومونييه" ، و"شيناي" . ويمكننا – بالفعل – أن نقول ، مع "ج . ميشو" ، أنه في حوالي عام ١٨٨٠ ، "انشطرت نواة نشاط الآداب الفرنسية"(١٢٤) : فبلجيكا ستساهم بنصيب بالغ الفاعلية في الحركة الرمزية. وإذا ما كان صحيحًا أن "الأدب البلجيكي قد تجاوز المراحل بسرعة ، ليعبر – في أقل من عشرة أعوام – خط السير الكامل للقرن التاسع عشر الفرنسي"(١٢٥) ، فلماذا نندهش من أن شعراء عام ١٨٨٠ ، الذين جرفهم حماسهم ، كانوا في طليعة الحركة الأدبية ؟ وفيما يتعلق بالشكل ، فإن نصيبهم كان ينبغي أن يكون ذا أهمية أولى : فعندما لا يستوقفنا ثقل تراث عريق وروائع أدبية تجسدت فيها عبقرية أمة ، فإننا نقفز بلا صعوبات خارج القواعد والصياغات المتوارثة عن الأجيال السابقة . وأول شاعر للأمة البلجيكية الناشئة ، سليلة نضالات عام ١٨٣٠ ، هو "فان هاسيلت" ، وجد أنه من الطبيعي تمامًا – في مؤلفه "*دراسات إيقاعية*"(١٨٦٧) – أن يتبنى الشعر الفرنسي النظام النثري للغات الجرمانية . ولم يهتم إطلاقًا الكاتب الفلمندي "دي كوستيه" والفالوني "بيرميز" – اللذان حياهما جيل ١٨٨٠ من الأدباء الشبان باعتبارهما رائدين لهم – بإخضاع نثرهما لقوانين أحد الأنواع المعروفة : ففي نثر قديم، تصويري ، وشرس ، يكتب "دي كوستيه" سلسلةً من اللوحات أو المشاهد الجدارية ، مشكلاً أسطورة "*تيل أويلينسبيجل*"(١٢٦) ؛ ويخلط "بيرميز" – في كتب لا تخضع لأي تصنيف(١٢٧) – اعترافات أحلام اليقظة بالتأملات ، بوصف يخترقه كله الشعور بـ"رمزية الأشياء"(١٢٨) . وشعراء الجيل التالي بدورهم ، مثلما سيقول "ليون ديشان" فيما بعد ، "قد رحبوا بالاصطلاحات الأدبية الجديدة باعتقاد راسخ وساعدوا عليها ، واستكملوها أحيانًا"(١٢٩) . والمدهش أن نلاحظ أن الرؤساء "ليمونييه" و"فيرهارين" و"موكيل" و"ميترلينك" قد مارسوا كلهم – في بداياتهم – سواء قصيدة النثر أو أشكالاً وسيطةً بين النثر والشعر المنظوم(١٣٠) : بعبارة أخرى ، لقد بحثوا عن

---

* أو الآلاتية Instrumentiste : نسبةً إلى الآلات الموسيقية ؛ وستتضح دلالة المصطلح في سياق الحديث عن "فاجنر" فيما يلي (المترجمة).

التحرر من التمييز التقليدي بين النظم ، كمجال للشعر ، والنثر ، كمجال للفكر المنطقي . ولدي الاستعداد تمامًا للاعتقاد بأن الشعراء البلجيكيين – الذين وجدوا الشعر الفرنسي مصابًا بالأنيميا ، وأسير صياغات جاهزة، ويزعجه في مجاهدته للتحرر شبح مائة عام من النظم الكلاسيكي – لم يساهموا كثيرًا في حقنه بدم جديد ، وفي تحريره من الطغيان الشكلي .

لقد قدم "كاميل لومونييه" ، "الوكيل" الحقيقي لـ"الأدب المتجول بين باريس وبلجيكا"(١٣١) ، إلى مجلة "*باسوش*" ، في فبراير ١٨٨٥ ، قصيدة نثر نصف وصفية ، نصف فلسفية، ذات نبرة بودليرية تمامًا ، ويعود تاريخها إلى عام ١٨٦٩(١٣٢) . لكن مؤلفه "*نثريات أولى*"، الذي ستنشره "*والوني*" عام ١٨٨٩، يرجع تاريخه إلى عام ١٨٦٥(١٣٣) : وهذه النثريات واقعية بوضوح(١٣٤) ، وتبدو تمهيدًا للروايات التي كتبها "لومونييه" في الفترة الطبيعية ، طبقًا لجماليات "زولا" . وإذا ما أخذنا بالاعتبار – فضلاً عن ذلك – هذه الروايات الشعرية التي ستحتفل – (بعد عام ١٨٨٠) ، مع الغنائية – بالطبيعة البدائية ، "*ذكر*" و"*الجزيرة العذراء*" و"*في قلب الغابة الغض*"(١٣٥) ، فسنرى أن نثر "لومونييه" يستجيب ويترجم كافة الاتجاهات الأدبية .

والواقع أن "لومونييه" – وهو كاتب جامح ، تصويري ، تجرفه أحيانًا نشوة لفظية حقيقية – لم يكن يمتلك حريته – (شأنه شأن "هويسمان" الذي يذكرنا به أحيانًا بثراء أسلوبه وطريقته التصويرية) – في الإطار الضيق لقصيدة النثر ؛ وحقيقة أن "مارشال الآداب البلجيكية"(١٣٦) قد اختار – في بداياته – أن يسجنها في إطار اللوحات الصغيرة ذات أهمية بالفعل ، لأنها تكشف لنا القيمة الفنية التي كان يمنحها لها . وعلى النقيض ، سيتمكن "جوفان" و"شينييه" – اللذان يظهر اسماهما في فهارس الـ"*باسوش*" ، ويعاودان الظهور في المجلات الرمزية(١٣٧) – من معالجة "دراسات صغيرة"، و"انطباعات" أو "أحاسيس" هاربة(١٣٨) ، أو – أيضًا – خرافات قصيرة تخترقها الآن رمزية مطنبة(١٣٩)، في نفس هذا الإطار .

وسيساهم "جوفان" و"شينييه" أيضًا في "*جون بلجيك*"، التي أسسها "ماكس والير" عام ١٨٨١، والتي كانت قبل أن تجابه الشعر الحر باعتبارها لسان حال البارناسية والرجعية(١٤٠) - تضم، في بداياتها، على النقيض من ذلك، الشعراء الشبان المعادين للطبيعية السائدة والطامحين إلى فن جديد. هنا أيضًا نُشرت عدة قصائد نثر ، بدءًا بقصائد "ماكس والير" . ويدهشنا – هنا – نزعتان ؛ النزعة الفلمندية نحو "التخطيط" التصويري ، بألوانه القاتمة(١٤١)، والنزعة الفالونية نحو تأملات أحلام اليقظة ، حيث نشعر بالمشاركة مع روح الأشياء(١٤٢) : "روح الليل دخلت أرواحنا!" ، كما يكتب "ماكس والير"(١٤٣) . إن الشعراء الفالونيين رمزيون سلفًا – بسبب حالتهم الذهنية – قبل الحالة النهائية . فهل ينبغي أن نضيف أن الفلمنديين – إذا ما كانوا تلاميذ "برتران" بطريقتهم التصويرية – فإن الفالونيين يستخدمون بنجاح النثر البودليري الأكثر تموجًا ، ذلك الذي يتوافق مع "تموجات أحلام اليقظة" ؟

لم تعد بعيدةً الساعة التي سيرحب فيها "لومونييه" - في مجلة "سوسيتيه *نوفيل*"، (التي تم تأسيسها عام ١٨٨٤، والتي ستصبح ، مع الـ"*فالوني*" ، واحدةً من معاقل الشـــعر الجديـــد في بلجيكا) - بقصائد النثر التي سيكتبها "فيرهارين" اعتباراً من عامٍ ١٨٨٦. لكن قبل الوصـــول إلى هذا العام الحاسم ، أود الإشارة إلى مؤثر آخر لم يكن أقل فاعليةً - خلال هذه الحضانة البطيئـــة لكافة بذور الثورة الشعرية التي كان لها أن تؤدي به في النهاية إلى إثارة الأزمة الرمزية - في تقنيـــة الشعر كما في الأفكار الجمالية . أود الحديث عن تأثير "فاجنـــر" .

(٥) الموسيقى وتأثير فاجنر
النظريات الأوركسترالية

كلما ورد الحديث عن الحركة الرمزية ، لم ينس أحد أن يوضح - عن صواب بالغ - ما تدين به إلى الموسيقى . فقد شدد "برونتيير" -ببصيرة نافذة ، منذ عام ١٨٩٠- على التوجهات "الموسيقية" للشعراء الشبان؛ وباستعارات مستمدة من المفردات ذاتها التي كانوا يستخدمونها ، أظهر تطور الأدب الذي اتخذ الآن أساليب الموسيقي ، بعد أن كان معماريًا ومركبًا في العهود الكلاسيكية ، وتصويريًا بعد ذلك في القرن التاسع عشر (بما في ذلك البارناسية) : "إن تطوير مسألة ما – الآن – قد أصبح تطبيقًا لتنويعات على موضوع ما؛ ولم نعد نمر من فكرة إلى أخرى بفعل الانتقالات ، بل بفعل سلسلة من التغييرات"[١٤٤] . وكانت رؤيته صائبة تمامًا عندما ذكر أن الرمزيين إنما يسعون – بشكل خاص – إلى أن يضعونا في "حالة روحية" ، "عميقة وتستعصي على التعريف ، موحًى بها ، لا مفروضة" ، مثلما تفعل الموسيقى[١٤٥] . لكنه – لأنه لم يتوغل في عمق الأشياء– فلم ير سوى الغموض والإبهام في الشعر الجديد . وأعلم أن "*فن الشعر*" لفيرلين ، بدا صالحاً كحجة له، وأن "هويسمان" قد عرَّف الشعر – في إجابة له ضمن استقصاء أجراه "ليو دورفيه" – بأنه "شيء غامض مثل موسيقى تسمح لنا بالتحليق بعيدًا ، فيما وراء السجن الأمريكي الذي تجعلنا باريس نعيش فيه"[١٤٦] . لكن إذا ما كانت مجموعة من الرمزيين ("سامان" ، على سبيل المثال) ، تستند على "فيرلين" في البحث "عن الموسيقى قبل أي شيء" ، في دفقات شعورية غامضة ، وفي لغة شبه متلعثمة ، تحتشد باللانهائي واللامحدود ، فإن مجموعة أخرى ، أكثر أهمية ، تعبِّر – مع "مالارميه" – عن رغبتها في "استعادة كل شيء من الموسيقى"[١٤٧] – وهو مطلب ذو طابع ثقافي أكثر مما نعتقد عادة[١٤٨] . وإذا ما كان الرمزيون قد تبنوا نظريات "فاجنر" – بكل هذا الحماس– فيكمن السبب ، بالتحديد ، في أنها تستجيب لبعض من حاجاتهم الثقافية والجمالية .

ولنعل أن "فاجنر"، المنقد ومثار السخرية — كثيرًا - في عهد "بودلير"، كان قد بدأ ، رغم هذا ، في التأثير، لا على عقول الموسيقيين فحسب ، بل — أيضًا - على عقول الأدباء ، وخاصة بعد نشر "*دراما موسيقية*" لـ"شوريه" عام ١٨٧٥. لكن تأثير "فاجنر" لم يكن من الممكن أن يُمارَس بطريقة خصبة حقًا إلاّ على الأذهان المهيأة لتلقيه، التي كانت — بمعنًى ما — تتطلبه : لهذا ، فإن العهد الأدبي "الفاجنري" الكبير يعود تاريخه إلى عام ١٨٨٥، العام الذي تأسست فيه مجلة "*روفي فاجنريين*" . وقد حكى "دوجاردان"(١٤٩) كيف ولدت فكرة "*روفي فاجنريين*" في بيروت وميونيخ ، خلال العروض التي تلت وفاة "فاجنر"(١٥٠) . "لم يكن هدف "*الروفي فاجنريين*" — كما يكتب— هو نشر المؤلفات الفاجنرية، مثلما اعتقد البعض، بل الوعي بها وإدراك مغزاها العميق. وكي نتكلم دون ذكر فروق دقيقة ، فقد أردنا — أنا و"شامبرلان" — نشر اكتشافنا : هل "فاجنر" موسيقي كبير ؟ المسألة بديهية تماماً ؛ لكن "فاجنر" كشاعر كبير؛ "فاجنر" المفكر الكبير ؛ لاسيما "فاجنر الخالق لشكل فني جديد"(١٥١) .

ولن أشرع — هنا — في عرض تفصيلي لكافة أفكار "فاجنر" عن"الدراما الموسيقية"، وعن الوحدة الحميمة بين الشعر والموسيقى للتعبير عن الدراما على الصعيد الثقافي والانفعالي في آن ، بطريقة تؤثر في "كلية" الطبيعة الإنسانية ، "في العقل كما في الحساسية ، وفي الكائن اللاشعوري"(١٥٢) . وفي أطروحة "جرانج وولي" (السطحية للغاية) ، وفي الفصول التي خصصها "ميشو"(١٥٣) لهذه المسألة ، سنرى كيف أن هذه الفكرة حول توليفة من الفنون من أجل فن *شامل*، وأيضًا فكرة اللجوء إلى *أساطير* رمزية للوصول إلى "الإنسان الأبدي" ، قد استعادها وتمثلها الرمزيون من خلال اهتمامهم بمحاولة العثور — عن طريق الرمز — على الوحدة الأساسية للكون . أود — هنا — الاكتفاء بلفت الأنظار إلى مظهر خاص وأقل شهرة لهذا التأثير : أعني الطريقة التي قاد بها "فاجنر" الفرنسيين ، من خلال موسيقاه ونوتاته ونظرياته الفنية ، إلى إدراك الشكل الشعري بطريقة أكثر تنوعًا وحرية . .

ولاشك أن "فاجنر" قد "خلق لغةً موسيقيةً جديدة" (١٥٤) : وذلك أحد أسباب عدم الفهم الذي لاقاه طويلاً . لقد تحرر - بشكل خاص - من التخطيطية الصارمة للإيقاع ، والرسم الشديد التحديد للجملة (من خلال "لحنها اللانهائي") ، بل - في أغلب الأحيان - والنظام النغمي الكلاسيكي . ولاشك أن مستمعًا - من هذه الفترة - كان له أن ينصدم بالحريات التي اتخذها مع الشكل الرباعي الإيقاعي : فكيف نندهش إذا ما استلهمه الشعراء لتحطيم الشكل الرباعي العروضي ، ولتمزيق هذا البحر السكندري الأحمق الكبير بصورة نهائية ؟ وإلى "فاجنر" تعود اهتمامات "دوجاردان" الأولى بتحريرية الشعر المنظوم : "لقد قلت لنفسي ، مبكرًا جدًا ، أنه يجب أن يتجاوب مع الشكل *الموسيقي الحر* لفاجنر ، شكل شعري حر ؛ بعبارة أخرى ، فمادامت الجملة الموسيقية قد نالت حرية إيقاعية ، فينبغي أن ينال الشعر حريةً إيقاعيةً مماثلة"(١٥٥) . وشهادة

"موكيل" أكثر دلالةً أيضًا : فلأنه نفر "من الخرير الثقيل والممل للبحر السكندري" ، فقد اقترح على نفسه أن "يجدد الشعر موسيقيًا" ، تحت تأثير بضعة موسيقيين كبار : "إن البحر السكندري يزحف على قوائمه الاثنتي عشرة ، ويترابط عند منتصف البيت ، على نحو نشبهه ببنية "الجملة" القديمة للموسيقيين - المجزأة على ثمانية أوزان والمقسمة إلى جُمل اعتراضية - هذه الجملة العروضية التي حطمها "فاجنر" إلى الأبد"[١٥٦] . ولأنه لم يحقق نجاحًا ذا بال في جهوده لتأليف "سيمفونية منظومة من أربعة عشر وخمسة عشر قدمًا تتناوب مع نثر موزون" - وهو مفهوم مرعب في فجر عام ١٨٨٦ ! - أخذ يبحث "في معنى قصيدة النثر، كما يقول ، ساعيًا إلى أن يجمع بحرية بين الإيقاعات والإصاتات" : من هنا، ستخرج الدراسات التي ستنشرها الـ"*فالوني*" عام ١٨٨٧ ، التي سأعود إليها .

وسيعقد "مالارميه" - عام ١٨٩١ - هذه المقارنة بين تطور الشعر وتطور الموسيقى: "لقد تلا الألحان السابقة ، المحددة تمامًا ، ما لا يحصى من الألحان المهشمة التي تثري النسيج دون أن نشعر بالوزن بهذه الدرجة من الوضوح"[١٥٧] . هذه الألحان المهشمة ، التي يشكل تضافرها "سيلاً لحنيًا مستمرًا"[١٥٨] ، يُرجِّع التموجات والتعقيد المؤثر للحدث والمشاعر ، ألا يستطيع الشعر المنظوم، المهشم بدوره إلى "مالا نهاية له من العناصر"[١٥٩] أن يحاكي تأثيره الإيحائي ؟ ونعلم أن "مالارميه" - تحت التأثير المزدوج للموسيقى الفاجنرية والأشكال الشعرية الجديدة : شعر حر وقصيدة نثر - سيقوم ، عام ١٨٩٧ ، بمحاولة في هذا الاتجاه في "*رمية نرد*"[١٦٠] ، محاولا - على ما يقول "بوازا" - أن "ينقل إلى الأدب أحد الإجراءات الأكثر براعة في الموسيقى الحديثة، التي تتمثل في إدخال "جملة - لازمة" في تكوين أوركسترالي"[١٦١] . ومحاولة من هذا النوع تستدعي - بالتأكيد - الشعر الحر ، أو النثر ، الأكثر مرونة أيضا : فقد سعى "دوجاردان" - هو أيضا ، في النثر الموزون ، ثم في الشعر الحر - إلى تحقيق "توزيع أوركسترالي أدبي" ، على نحو ما كان يقال وقتئذ[١٦٢] : ومنذ عام ١٨٨٦، في قصيدته النثرية "*إلى مجد أنطونيا*"[١٦٣] - كما في الأسطورة المسرحية "*أسطورة أنطونيا*" بعد ذلك - تتشابك جمل قصيرة وتستعيد وتكرر العناصر ، لتنتهي إلى خلق نوع من الخلفية الصوتية . وسيتحدث "مالارميه" - في مقاله عن "*أسطورة أنطونيا*" - عن "هذا النسيج القابل للتحول والمتموج" ، الذي يمكن أن نرى فيه "عودة إلى الصنعة الفاجنرية" ؛ وسيشير إلى أن شعر "دوجاردان" سيئول - "بالنسبة لأذن غير خبيرة ، أحيانا ، إلى نثر"[١٦٤] .

وفضلا عن ذلك ، فلم يؤثر "فاجنر" على الشعراء الشبان من خلال موسيقاه فحسب ، بل أيضا بنوتاته الموسيقية. نوتاته هذه التي نستمع إليها اليوم بلا انتباه (والأسوأ أنها في ترجمة فرنسية ...) : وهو خطأ جوهري من وجهة نظر "فاجنر" ، مادام الكلام والقصيدة يمثلان الجانب الذهني من الدراما ، ومادام المفهوم الدرامي الفاجنري كله يستند على وحدة الشعر والموسيقى ، وعلى انصهارهما في الدراما[١٦٥] . و"فاجنر" ، الذي لا يملك ما يكفي من الكلمات للاحتجاج

على "سطحية ، وتفاهة نوع الأوبرا"(١٦٦) ، كان يرى أن على الشاعر أن يؤلف "بروح الموسيقى"(١٦٧) ، وأن يستبعد - لهذا - كافة الكلمات الطفيلية أو الخالية من المحتوى الانفعالي : هو نفسه - (ولا شك أنه كان عاجزًا عن العمل طبقًا لنوتة موسيقية أخرى) - كان يؤلف نوتته طبقًا لمنهج شخصي تمامًا . ففي قصائد "فاجنر" - مثلما يقول لنا "دوجاردان" - "كل شيء موجز في بضع كلمات محددة، قوية ، موحية ، تقريبًا أحادية المقطع دائمًا ، مستمدة من أكثر مصادر اللغة أصالة"(١٦٨) . ألم يعلن بحماس - في "*روفي فاجنرين*" ، منذ عام ١٨٨٧- أن "قصيدتي "*ذهب الراين*" و "Walcüre" جميلتان إلى حد الاكتفاء الذاتي ، وجميلتان كمؤلف أدبي وبشكل مطلق"(١٦٩) ؟ ففاجنر يبحث - بالفعل - عن "الكلمات - القمم" ، الألفاظ الأساسية أو الصياغات الآسرة ؛ "إنه يخلق الكلمات ويعود إلى جذور اللغة ، ويلجأ إلى المحارفة وإلى مؤثرات إيقاعية معقدة"(١٧٠) . و"الإحساس والنظام الطبيعي للانطباعات يحددان - بالنسبة له - بنية دائرة الكلام بشكل أكثر فاعلية مما يفعله التبرير النحوي(١٧١) . ولا شك أن شعرا كهذا ، مكونا من أبيات قصيرة ليست مقفاة دائما ، قد ساهم - في كثير من الأحيان - في تشكيل الشعر الحر ، وهو ما سيتم عرضه بلا شك في يوم ما . وفيما يتعلق بقصيدة النثر ، نرى - بلا مجهود - كيف النقاد المترجمون ، والكثير منهم شعراء - بإزاء الاستحالة الواضحة لترجمة "فاجنر" في شعر كلاسيكي - إلى حفز أبحاثهم في اتجاه نثر موقع ، معبر وموجز . لقد حفز "فاجنر" الشعراء الشبان على "استخدام أداة الأفكار المجردة ، اللغة ، بطريقة تؤثر على الحساسية نفسها"(١٧٢) . وسيجتهد الكثيرون للوصول إليها (مثل "فاجنر" نفسه) من خلال المحارفة . ويذكر "دوجاردان" - بتهكم - الترجمة "الأدبية والحرفية" التي قام بها عام ١٨٨٥مع "شامبرلان" ، للمشهد الأول من "*ذهب الراين*" . كان يمكن أن نقرأ فيها أشياء من هذا القبيل :

قبيحة ، ناعمة ، - جليد زلق ! كم أنزلق ! - أياد وأرجل
- لا أثبت ولا أتماسك - مسير لاعق مجرى سيل رطب - تملأ
أنفي (١٧٣) .

ومن ناحية أخرى ، سيعترف "شامبرلان"- منذ عام ١٨٨٧ - بأن "فاجنر" يستعصي على الترجمة(١٧٤) . ولم يكن بمقدور الترجمات ، والقصائد والمسرحيات المستوحاة مباشرة من مسرحيات وقصائد "فاجنر" أن تكون روائع أدبية عظمى(١٧٥) : قد يرجع ذلك لافتقارها إلى العنصر الأساسي ، الموسيقى ، التي تستطيع بمفردها - وفقا لذهنية "فاجنر" - أن تمنح المقاطع اللفظية قيمتها التعبيرية الكاملة . ويبقى - مع ذلك - أن الشعراء الشبان قد انقادوا إلى تحدي بعضهم البعض فيما يتعلق بالتصورية*، والرغبة في أن يخلقوا لأنفسهم لغة شعرية مختلفة عن اللغة

---

* مذهب يرى أن الكليات لا مقابل لها في الخارج، من حيث هي كذلك، وأنها تركيب من صنع العقل .

العادية ، وأن يروا في الشعر "موسيقى انفعالية من المقاطع اللفظية والإيقاعات"(١٧٦) .

ولا يفتقر إلى الفائدة أن نعلم - بالنسبة لتاريخ قصيدة النثر - أن نظريات "فاجنر" نفسها قد نقلها الشعراء الشبان إلى مجال الأدب الخالص . تم ذلك بتشويهها بطبيعة الحال : ومثلما أكدت "إيزابيل دي ويزيوا" ، كان برنامج المساهمين في مجلة "*روفي فاجنريين*" ذا سمة فاجنرية على نحو خاص(١٧٧) : ففي حين أراد "فاجنر" أن يصنع تركيبةً من الـ"فكرة" والـ"انفعال" ، بالترابط الوثيق بين الشعر والموسيقى(١٧٨) ، زعمت مجموعة "دوجاردان" أنها تتطلب من الأدب وحده "ترجمة أفكار ، والإيحاء بانفعالات هذه الأفكار في نفس الوقت" ، وذلك - في آن - باستخدام المضمون الثقافي للكلمات وموسيقى المقاطع اللفظية ، "التي تمثل المصاحبة الموسيقية للفكرة"(١٧٩) . وهنا - بالتحديد ، كما سيقال - تكمن خصوصية كل شعر في التأثير علينا من خلال قيمة الكل التعبيري والموسيقي للكلمات؛ فكل قصيدة "حل وسط compromis بين اللعب بالكلمات واللعب بالأصوات"(١٨٠) . لكن ينبغي الإشارة - هنا - إلى أنه ، بالنسبة لويزيوا - المنظِّرة الرسمية لـ"الفن الفاجنري" - يمكن لشعر "مؤلفٍ ببراعة إثارة الانفعال الشامل" - (مثلما هو الحال مع شعر "مالارميه" ، كما تقول هي) - مع ذلك ، بل بشكل أفضل - أن يجد نمطه التعبيري في النثر :

> يمكن التعبير بالفعل عن موسيقى الكلمات بنفس الوضوح ،
> وبشكل أكثر شمولية ، بواسطة النثر : نثر موسيقي وعاطفي تمامًا ،
> امتزاج حرٍ ، امتزاج متناغم من الأصوات والإيقاعات ، متنوع بلا
> حدود طبقا للحركة المحددة لظلال العاطفة (١٨١) .

ومن بين أساتذة النثر ، تذكر "ويزيوا" كلاً من "ميشليه" و"رينان" ، وبشكل خاص "فييه دي ليل-آدام" : كفاجنري ، متحمس و"ساحر الكلمات"، كان "فييه دي ليل-آدام" أول من أدرك "أن الشعر ، لأنه موسيقي، ينبغي أن يتحرر من الأشكال الضيقة التي سجنته فيها التقاليد...". ولهذا ، "أسند إلى النثر المقدرة على خلق العاطفة بواسطة التسلسل الصوتي للإيقاعات والمقاطع اللفظية"(١٨٢) . والخلاصة أن مجلة "*روفي فاجنريين*" قد شرحت "فاجنر" وفكرته عن *الفن الكلي* من خلال "فييه" و"مالارميه"(١٨٣): وبينما يوضح "دوجاردان" أن الأدب ، والفن التشكيلي ، والموسيقى ، يجب أن يكونوا فنونًا "خاصة - بحصر المعنى - فيما يتعلق بلغاتها ، لكن كلاً منها قابل لإثارة العواطف العامة"(١٨٤) ، تحلم "ويزيوا" بأدب تركيبي يمكنه أن يجمع بين مزايا كافة الأشكال الأدبية ، وتتخيل "فاجنر" يقول للأدباء : "روايتكم لن تكون وصفًا ، ولا تحليلاً نفسيًا ، ولا موسيقى لفظية : ستكون مفعمةً بالحيوية ، من خلال اتحاد كافة هذه الأشكال"(١٨٥) .

و الطريف أن نرى - بتأثير "فاجنر" - ميلاد هذه الفكرة عن فن تركيبي ، يؤدي دائمًا إلى نفس النتيجة: لا ينبغي للأدب – أبدًا ، بعد ذلك – أن ينقسم إلى "أنواع" منفصلة ،

رواية ، مسرح ، شعر ؛ ينبغي أن يصبح فنًا كليًا ، فكريًا وعاطفيًا في آن . ومثلما سيلاحظ "شارل موريس" ، فثمة ركيزة أخرى للأدب "الفاجنري" ، إذ "تنحو *الأنواع* القديمة – أكثر فأكثر – إلى الامتزاج في العمل الفني المكتوب ، الفريد والجوهري"(١٨٦) . والمهم أن نرى جيدًا أن ذلك يقودنا – مباشرةً – إلى تركيب للأشكال التعبيرية ، إلى "المزيج الجوهري للنظم والنثر المتآزرين لتحقيق نفس التأثير الوحيد"(١٨٧) . وسيعبر النثر عن الأفكار ، فيما سيوحي النظم بالعاطفة ؛ أما النثر الموقّع – (الذي سيمنحه الرمزيون – ظلمًا – وعلى رأسهم "موريس"، اسم "قصيدة النثر") – فسيفيد كـ"انتقالة توافقية"(١٨٨) . وستتاح لنا الفرصة لنرى نحو أية مؤلفات كان ينبغي أن تقود إليها هذه الرغبة في التوفيق – بصورة متجانسة – بين إمكانيات التعبير الأدبي المختلفة ، للترجمة والتوصل إلى "الأبدي الإنساني"(١٨٩) ، وبشكل شامل ، مثلما أراد "فاجنر" . ولنقل – منذ الآن – أنه لا يمكن إدراك محاولات الرمزيين وقصائدهم المتجاوزة أحيانًا ، ومفرطة الطموح التي تمزج كافة أشكال التعبير، إن لم نضع في الاعتبار هذا التوق إلى خلق شكل فني *تركيبي* .

وهو ما نتبينه ، ففاعلية "فاجنر" في الأدب الفرنسي الشاب مركّبة وعميقة ؛ ولا شك أن الشعراء الشبان "الفاجنريين" – بدلاً من أن يمنحوا أهمية متساوية إلى الموسيقى والشعر– قد رأوا في "الشعر" الفن الأرقى، وفي "الكتاب" المسرح المثالي الداخلي(١٩٠) ؛ ورغم هذا ، فبفضل "فاجنر" أثروا مفهومهم للشعر ، الذي أرادوه حرًا ، وإيحائيًا ، وتركيبيًا . فالفن – كما يدركه الرمزيون – ينبغي أن يكون "تركيبةً حية"(١٩١) توحد "كل مظاهر الحياة في تعقيداتها": فكرة فاجنرية تمامًا ، تؤدي – أيضًا – إلى إلغاء "الأنواع" الأدبية ، وإلغاء الفصل القائم بين النثر والشعر . وإذا ما كان الرمزيون قد اعترفوا بشرعية كافة أشكال التعبير : الشعر الموزون ، والشعر الحر ، وقصيدة النثر ، وإذا ما كانوا قد طمحوا إلى توحيدها ، فذلك لأنهم وعوا – عبر "فاجنر" – المهمة الملقاة على عاتقهم : العثور على الوحدة الأصلية ، وحدة الإنسان ، ووحدة العالم ؛ وأن يخلقوا – عبر جهد التركيب – مؤلفًا واحدًا تمامًا، متناغمًا ومترعًا تمامًا للتجاوب مع هذه الوحدة الكونية .

النظريات الأوركسترالية

تمثل النظرية "*الأوركسترالية*" الشهيرة لـ"رينيه غيل" إحدى التطبيقات الأولى لأفكار "فاجنر" في الأدب ، منذ عامي ١٨٨٥-١٨٨٦. وإذا ما صدقنا "غيل" نفسه(١٩٢) ، فإن الحدث الأدبي الكبير لعام ١٨٨٦ لم يكن ، مثلما يمكننا الاعتقاد ، اكتشاف الشعر الحر ، أو نشر *البيان الرمزي* ، بل نشر بحث في *الكلمة* ، حيث يستعيد الشاعر الشاب والمتحمس نظريته عن "شعر-

موسيقى" إيحائي وتركيبي ، التي سبق عرضها في مقالات بمجلة الـ"*باسوش*" عام ١٨٨٥. وهو يشبه محاولته – صراحة – بمحاولة "فاجنر" :

> بالنسبة لمؤلِّف واحد لا يدرك من الجمال الأدبي العبقرية كلية الرؤية إلاَّ بقدر ما يرمز ، ويوحد وينظم كافة التعبيرات الفنية الطبيعية والمصفاة وقد نظمها بمهارة : إنها انتصارات "فاجنر" التي أعلنت عن هذه المهمة الأطلسية .

> بالنسبة لمؤلِّف واحد وضخم في الرموز ، في شعر أوركسترالي، فيه العلامات كلمات، توحيد وضياع للأشعار، بليغ، تشكيلي، تصويري، كلها أيضاً بالصدفة: إنه حلمي[١٩٣]

كيف يمكن – إذن – توزيع قصيدة أوركستراليًّا لتصبح "مقطوعة موسيقية حقيقية، موحيةً بشكل لانهائي"[١٩٤] ؟ هذا ما يوضحه "غيل" في فصل حول "توزيع الآلات" ، أهداه إلى "ف . بواكتوفان" : والأمر يتعلق بالقيام بخطوة إضافية على خطوة "رامبو" ، الذي رأي التوافقات الموجودة بين الحروف المتحركة والألوان : "إذا كان من الممكن ترجمة *الصوت* إلى *لون* ، فيمكن ترجمة *اللون* إلى صوت ، وإلى رنين آلة على الفور . الاكتشاف كله يكمن هنا"[١٩٥] . هكذا تصبح القياثر – بالنسبة لغيل – بيضاء ، والكمانات زرقاء ، والنايات صفراء ، بينما "الأراغن السوداء تمامًا تنوح"[١٩٦] . بذلك ، يقيم لوحةً من التوافق بين

A ، أسود والأراغن ،

E ، أبيض والقياثر ،

I ، أزرق والكمانات ،

O ، أحمر ، والآلات النحاسية ؛

U ، أصفر والنايات .

سيكفي الشاعر – إذن – أن يختار "الكلمات التي يتعدد فيها – في أغلب الأحيان – الحرف المتحرك الرئيسي المطلوب"[١٩٧] ، لإصدار الرنين الملائم للأحاسيس أو الأفكار التي يريد التعبير عنها : والواقع أن "غيل" يربط كل حرف متحرك لا بلون وأداة فحسب، بل – أيضًا – بإحساسٍ ما : E يعبر عن السكينة ، و I العاطفة، وO المجد ، والانتصار ، إلخ .. فإذا ما كتبت قصيدةً طبقًا لهذا المنهج فستكون "موسيقى من الكلمات الموحية بصور ملونة ، دون معاناة من شيء ! فلنتذكر ! الأفكار"[١٩٨] . ولا شك أن الحروف الساكنة مصابة – هي أيضًا – بقيمة "آلاتية"[١٩٩] .

ولا أزمع هنا مناقشة نظريات "غيل" الآلاتية[٢٠٠] : فنحن نرى – بدرجة كافية – كيف أن نسقًا كهذا هو – (باسم دقته العلمية المزعومة) – شديد التعسف[٢٠١] ، مفرط في محدوديته : فالثراء الموسيقي والإيحائي للشعر يتخطى بكثير اللوحة – المحصورة قسرًا – التي وضعها "غيل" . فما يهمني هنا أكثر من ذلك ، أن "الموسيقى" القديمة للنظم إنما تتلاشى في نسق كهذا ، أو – على الأقل – لا تعدو أن تكون عنصرًا ثانويًا ، يمكن الاستغناء عنه ، مادامت موسيقى القصيدة قد أصبحت – أساسًا – وظيفةً للرنين المختار، و"التنظيم الأوركسترالي" للحروف الساكنة والمتحركة . ألم يقم "مالارميه" بلوم "غيل" على أنه "ترك المبدأ العتيق للنظم يتلاشى إلى حدٍّ ما" ، ولأنه "تحذلق كمؤلف موسيقي لا ككاتب"[٢٠٢] ؟ لا تصيبنا الدهشة – إذن – إذا ما أعلن "بحث في الكلمة" ، حقًا ، أن هذا الشعر التركيبي (الموسيقي-التصويري) يستطيع أن يعثر على نمطه التعبيري في موضع آخر بعيدًا عن النظم :

فن التصوير ، مهما بلغت انطباعيته : لم يعد الآن
السر الخاص للأشعار المعبودة ! وهو ما أقر به ، فقد نشأت
من النثر كل مجموعة ألوان الأحلام المتنوعة الألوان[٢٠٣] .

وأحلام "بواكتوفان" (الذي أهدي إليه هذا الفصل) نُشرت عام ١٨٨٤[٢٠٤] : ونعلم إلى أي حدٍّ بحث هذا الكاتب – هو أيضًا – عن تصور أو الإيحاء بانطباعات بواسطة الصوتيات .

ويلجأ "غيل" – من جانبه ، ودون أن يستبعد تمامًا الشعر الموزون – إلى "الإيقاعات المتباطئة"[٢٠٥] ؛ وهو يُدخل مزيدًا من الحرية والتنوع إلى تقنية الشعر المنظوم؛ بذلك ، مثلما قال "ب. جاماتي" ، فإن الشعر الحر للرمزيين ، "بمساعيه الصوتية التي يغتني بها ، مدين له ، إلى حد بعيد ، بالوجود" . ومع ذلك ، مثلما سنرى[٢٠٦] ، فإن المدرسة "الارتقائية – الآلاتية" ستظل مخلصةً لاستخدام الشعر الكلاسيكي أو قصيدة النثر، وستقف بمنأى عن تحررية النظم .

ونظرًا لميل "غيل" إلى التركيب وغزارة فكره – (نعلم أن نسقه ليس فنيًا فحسب، بل هو أيضًا فلسفي)[٢٠٧] – فيمكن أيضًا تشبيهه بفاجنر : فطموحه في كتابة "مؤلف-واحد" تتماسك فيه كافة الأجزاء ، حيث كل بيت فيه له موقعه المحسوب وقيمته بالنسبة إلى المجموع ، وحيث يتطور كل موضوع ويستعاد ، ويتحول من أجل بلوغ الوحدة الكاملة لبناء منسجم . وتقنية كهذه ، مثلما يكتب "م. باتيًا" ، "لا يمكن إحالتها إلا إلى مناهج التأليف السيمفوني"[٢٠٨] ؛ ولنضف أن مفاهيم "غيل" شديدة القرب من أفكار "مالارميه" فيما يتعلق بـ"المؤلَّف" – (كان

"غيل" ، في بداياته ، حَوَاريًّا متيمًا بمالارميه): فكلاهما – بطموحهما إلى تأليف كتاب "كـــوني" ، "تفسير أورفي للأرض"[٢٠٩] – ينضمان إلى التيار الكبير للفكر، الذي يدفع الرمزيـــين إلى إقامـــة الروابط بين العمل الفني والعالم ، وإلى إقامة كون صغير من المؤلَّف ، الذي يشكل التركيبة مــــن كافة مظاهر الحياة ، ومن كافة أشكال الفن ، وكافة أنماط التعبير[٢١٠] .

(٦) الانحطـــاطيـــون
مجـــلة " لافوج " وتأثيـــر رامبـــو

قبل أن يعي الشعر الشاب طموحاته بوضوح ، كان مايزال عليه أن يمر - في توجهه نحـــو عامي ١٨٨٥-١٨٨٦- بتحول الانحطاطية . وفيما يتعلق بالتعبير ، شأنه شـــأن مفـــهوم الفـــن الشعري ، فإن الحركة "الانحطاطية" - العابرة والانتقالية - لم تفعل سوى تمـــهيد الطـــرق نحـــو الرمزية . لقد شعر الانحطاطيون بأن اللغة الشعرية ينبغي أن تكون مختلفة عن اللغة الدارجة، عـــن اللغة المكلفة - عادةً - بالتعبير عن الأفكار أو الوقائع ، وأن الاختلاف لا ينبغي - في الشـــعر - أن يتأتّى فحسب من استخدام الشكل المنظوم . لكنهم سعوا (بلا جدوى في الأغلب) إلى خلـق شعر إيحائي ، محمَّل بالعاطفة والموسيقى ، من خلال أنساق خارجية ومصطنعة بإفراط : استخدام مفردات منحطة إلى حد الشطط(٢١١)، واللجوء إلى "ديكور شيخوخة وأحلام يقظـــة سـقيمة، وبساتين في الخريف"(٢١٢) . فالرمزيون هم الذين سيدركون ضرورة إصلاح أكثر عمقًا واكتمالاً : وإذ سيجتهدون في "عزل الشعر نهائيًا عن أي جوهر آخر سواه"(٢١٣) ، فسيســعون - في نفـس الوقت - إلى تنقية وإثراء مجمل اللغة الشعرية ، والاستفادة - بشكل أفضل من سابقيهم - مـــن كافة المصادر الصوتية والإيقاعية في الكلام الفرنسي . "ونتيجة لمفهومهم البالغ السمو عـــن فـــن الشاعر ، مثلما سيكتب فيما بعد "فيليه — جريفان" ، فإن أفضل الرمزيين - خلال تأسيســـهم لفلسفة عن الحياة وعلم الآداب الفكرية - قد طرحوا تساؤلات نقدية حول مصادر اللغة نفسها ، وتناولوا - بشكل تجريبي - دراسة إمكانياتها الموسيقية"(٢١٤) .

ولا نستطيع أن نتوصل إلاّ إلى فكرة ضعيفة حقًا ، عند قراءة " *انحطاطات أدوريه فلوبيت* "، التي تمثل- مع ذلك - محاكاة ساخرة للشعر الانحطاطي ، وتطرفات لغوية انكب عليها الشـــعراء الشبان الذين تجمعوا تحت لواء الـ"انحطاط"، أولاً حول "فيرلين" ، ثم حول "باجو" . وثمة محاكـلة

ساخرة أخرى ، أقل شهرة ، تسخر من قصيدة النثر الانحطاطية ، المزدهرة بكثرة — وقتئذ — في المجلات الصغيرة ؛ وهي مُعلن عنها – في فبراير ١٨٨٦ ، في "*باسوش*" – بهذه التعبيرات ، حيث يخصص "جان أجالبير" مقالاً لـ"*لوتيس*" ، وللتحريض الانحطاطي : " لقد ابتكر ليو تريزينيك وجورج رال[٢١٥] التهكم على نفسيهما ، ونشر ليو تريزينيك "*القصائد الانحطاطية*". وإذا ما كانت واضحة – بالفعل ، في هذه "القصائد" – نية السخرية من المشاعر المتصنعة ، الأثيرية والمرهفة ، التي تحلو للمدرسة الشابة – (مثلما في قصيدة "*فلسفة بلا رائحة*" ، التي تدور حول المراحيض العامة ، أو في قصيدة "*ألعاب طفولية*" ، التي تقدم – على النمط العذب و"الشعري" – لوحة العذابات الموجهة إلى ذبابة) – فإن المفردات ، بالمقابل ، بعيدة عن الوصول إلى قمم الشطط التي جعل منها "باجو" وفرقته بارناسهم الخاص . وها هي بداية قصيدة "*ألعاب طفولية*" :

> في الخَدَر الباهظ لصلوات الدير المسائية الناعسة ، بالقرب من النافذة المرتفعة المفتوحة على مصراعيها على البستان حيث أشجار الدلب المورقة تهتز برقة ، على الإيقاع اللين لملاطفة المروحة الفاترة لأغصانها ، وطفلان متكئان ، والنظرة ضائعة في حلم يقظة ضجر ، تنظر إلى الشمس الكبيرة الضاربة إلى الحمرة التي تغرب هناك ، دون أن تبصرها ، وهي تثقب بأشعتها الأخيرة المائلة الركام الكثيف للأوراق المتشابكة ، وتبعثر نثار الذهب على شعر الطفلين الأصفر الذهبي[٢١٦] .

طبعًا صلوات الدير المسائية ، ضاربة إلى الحمرة ، والأصفر الذهبي .. لكن ، فلنفتح العدد الأول من "الانحطاطي" ، جريدة "باجو" الصادرة في ١٠ أبريل ١٨٨٦ : سنقرأ فيها – أولاً ، وباسم شعراء هيئة "التحرير" الشبان – الإعلان عن الرغبة في أن يكونوا "المهديين *الذين يصيحون باستمرار العقيدة الإكسيرية ، والكلمة المتجوهرة ، والانحطاط الظافر*" : وبعد ذلك ، وكعينة – على الأرجح – من "الكلمة المتجوهرة" ، هناك قصيدة "*ضوء القمر ، فانتازيا متفسخة*" ، التي تبدأ على هذا النحو :

> بعد نهار عاصف ، ومناخ فاتر ، يخفق بالكهرباء . سماء لازوردية مبرقشة بلبنات يرقانية . ذهول كوكبي أقل حميةً من المعتاد ومفعم بخمول كوني .

وعلى امتداد الأعداد التالية ، هناك شعراء من قبيل "ب. فاريي" و"لويس فييات" و"رولان مونت كلافيل" ، لم تجعلهم اجتراءات أسلوبهم – مع ذلك – مألوفين للأجيال القادمة ، وهم ينشدون بمرح الـ"اخضرار" ، والـ"زقزقة" و"نسمات أبريلية" ، وسيتحدثون بلا قلق عن "غيمة

احمرارية" أو عن "صخرة مثالوية" . إن فكر الشاعر الانحطاطي - فعلاً ، مثلما يعلن "ب. فلوبي" - هو ، في الغالب ، "لغز موسيقي" : "إنه، بالنسبة للسوقة ، خليط من لغات ، لكنه إكسير غير مألوف/ ثنائي، بالنسبة للأرستقراطية الأدبية ، صالح لـلعلاج في أزمنة التفاهة السأمية"[٢١٧] . فما الأكثر دلالة —حينئذ- من نحت مفردات جديدة باللجوء إلى اللغة العادية لعامل البناء المبتدئ، لجعل الفكرة أكثر إلغازًا ؟ لا يقصِّر شعراؤنا في ذلك، والشاهد "موسى راينو" في "*دراما في الغابة*":

علبة القربان (ستار المذبح) الصارم، وهو يتأمل حياته المهددة،
وجَّه ضد جيهان لويزيل المدفع المرعد لجيشه، الذي تصيب قذيفته
القاتلة حتى الموت، في قلب الصدر، بالقرب من الضلع التعس،
للسائر في نومه [٢١٨].

هنا، بالتأكيد، منهج غريب لخلق لغة شعرية مغايرة للغة المبتذلة؛ ونتساءل عما كان يعتقده —في هذا الصدد- "مالارميه"، الذي سينصح الشاعر، في "*الموسيقى والآداب*"، بأن ينتقي "الكلمات، الكلمات القيمة، من المدرسة ومن البيت ومن السوق"[٢١٩] . كل هؤلاء المجددين المجترئين (المجترئين للغاية) اعتقدوا، للأسف، أنهم يسيرون في طريق اختطه "مالارميه" بنفسه .. وكان "مالارميه و"فيرلين" —بالفعل- موضع ترحيب من "باجو"، في عدد شهر أكتوبر، باعتبارهما أستاذين أرادا أن يشاركا في الحركة الشابة. أناس حمقى .

هذه اللغة الانحطاطية، "ونعني بهذا —على ما يقول "دوجاردان" صراحةً- الرطانة التي بدأت تعيث فسادًا في حوالي عام ١٨٨٤"[٢٢٠]، ستصيب أيضًا —وهو ما كان حتميًّا- أعمال الرمزيين المبتدئين : يعتذر "دوجاردان" نفسه جهارًا ، ويعترف بأنه تحدث —من عام ١٨٨٥ حتى عام ١٨٨٨- "بأكثر مما يحتمل من رطانة"[٢٢١](يكفي فتح مجلة "*روفي فاجنريين*" كي نوافقه على رأيه) . وكان من الطبيعي البدء في المبالغة والغرابة، وسيقدم الرمزيون —قبل أن تهدأ رغبتهم الجامحة في الجدة، وبنصيب متساو مع الانحطاطيين- محتوى معجم كامل[٢٢٢] . غير أن لغة الرمزيين سرعان ما ستصبح رصينة، بصرف النظر عن بعض العادات التعبيرية . "والطريف أن نشير —على ما يضيف "دوجاردان"- إلى أن هذه الغرابات كانت أكثر حضورًا في النثر مما في شعر الرمزيين"[٢٢٣] . هل لأن الشعراء الذين اختاروا التعبير عن أنفسهم بالنثر كانوا الأكثر ثورية، والأشد رغبة بالتالي في إصلاح اللغة ؟ أم لأن النثر —كأداة- أكثر انقيادًا، ويتكيف مع كل الاجتراءات، وبشكل خاص الاجتراءات النحوية، التي تقلب نظام الجملة المألوف ؟ الحقيقة أن قصائد النثر "الانحطاطية" الغامضة —إذا ما كانت قد أظهرت، وبشكل أفضل مما في قصائدهم الشعرية[٢٢٤]، رغبة في التفرد بأي ثمن- فذلك أيضًا متحقق في قصيدة النثر التي سيستسلم فيها الرمزيون إلى أسوأ المبالغات اللغوية. فمن خلال المبالغات والغرائبيات، سيبحث جيل كامل عن

نحت لغة لنفسه: وهو الانطباع الذي تقدمه —على سبيل المثال- غزارة المحاولات الغريبة إلى حدٍّ ما، التي تؤويها مجلة "*لا فوج* " .

"لا فوج" وتأثير رامبو

والواقع أن عام ١٨٨٦ —الذي شهد ميلاد عدة مجلات صغيرة بعدد الجماعات الأدبية، تقريبًا، الموجودة في الكاتدرائية "الرمزية" التي كانت في حالة تشييد- هو، بشكل خاص، عام "*لا فوج*"، التي حكى لنا "كان" حكايتها(٢٢٥) .فقد قام مؤسسها "ليو دورفيه"، القادم من مجموعة انحطاطية، بتفويض سكرتارية التحرير إلى "ج. كان"، الذي قاد وحده مصير المجلة بعد ثلاثة أعداد. وقد ميزت "*لا فوج*" بين "الانحطاطيين" و"الرمزيين"؛ ونشرت (وذلك أحد أمجادها) "*إشراقات*" رامبو؛ وبشكل خاص الشعر الحر. وعند قراءتها، نرى "كان" و"لافورج" و"موريا" وقد أصابتهم الحيرة —في البدء- بين قصيدة النثر والشعر المتحرر، ثم وهم يكتبون شعرًا أكثر تحررًا، وأقل فأقل وزنًا، للوصول أخيرًا إلى ما يمكن أن نسميه "الشعر الحر" .

وبقدر ما لا يتم العثور على "صيغة" الشعر الحر، بقدر ما تحتل قصيدة النثر مكانةً مرموقةً في المجلة: وقد افتتح العدد الأول (١١ أبريل ١٨٨٦)-فضلاً عن ذلك- بثلاث قصائد نثر لمالارميه(٢٢٦)، تركت —مع إعادة نشرها هنا، متخذةً قيمة "المانيفستو"- أثرًا عميقًا، و —مثلما يقول "ر. دي جورمون"- "حددت كل هذا التفريغ لقصائد النثر، التي سرعان ما امتلأت بها المجلات الصغيرة"(٢٢٧). واحتوى العدد الأول أيضًا على "ذكريات خفية" لفييه دي ليل—آدام ، وهي قصيدة حقيقية ذات جمل موزونة بشكل رائع(٢٢٨)، وقصيدة نثر أخرى لشارل هنري، المُنظِّر لـ"الجمال العلمي"، تبدأ بذكرى من "بو"، وتنتهي بذكرى من "فاجنر"(٢٢٩). واحتوى العدد الثاني، الذي ابتعثه "كان" بلاشك، على تأملات طريفة حقًا "حول القافية"، ترجع إلى "دالمبير": الذي انتهى —في ملاحظاته- إلى أننا نتحمل النثر اللاتيني للمزامير الملحنة موسيقيًّا —رغم انعدام النقاء والانسجام فيها، وأضاف :"لماذا لا نمنح نفس الرضاء إلى النثر الفرنسي الجيد، المليء بالانسجام، والمشاعر والصور ؟". إشارة مثيرة للاهتمام حول الإمكانيات **الموسيقية** للنثر: ذلك ما كان —بالتحديد- أحد اهتمامات الرمزيين .

والواقع أن هاجس الموسيقى —(هذه الكلمة التي تعني —في آن- القوة الإيحائية والمؤثرات الإيقاعية، التي تهدف إليها اللغة الشعرية)- هو مؤثر سائد بين كتاب "*لا فوج*"، جعل منه "كان"، أكثر من الآخرين، مشكلةً تقنيةً شعرية . ففي العدد الثالث، يمنح لقصيدة من الأشعار المتحررة -(أي أبيات منظومة، لكنها ذات بحور متنوعة)- عنوان : "*فكرة رئيسية وتنويعات*". وفي موضع آخر، ينكب على الأبحاث التقنية والشكلية، متناولاً نفس الموضوع، "الربيع"، في أبيات متحررة

ونثر موقّع على التوالي: وإذا ما كانت الأشعار –بحورها الفردية والمتنوعة باستمرار(٢٣٠)– تقترب من النثر، فيمكننا القول إن النثر بمؤثراته الخاصة بالمحارفة والسجع(٢٣١)، وبتكرار الكلمات والإصاتات، وأحيانًا حتى بمظهره الموزون وبتوازي المقاطع اللفظية(٢٣٢)، ينافس الشكل المنظوم، ويملك –مع ذلك– مزية تنوع إيقاعي أكبر. فـ"قصيدة النثر الجيدة – على ما سيكتب فيما بعد "ج. كان"– تعيش على الإيقاعات والانتقالات الخاضعة من إيقاع لآخر، ولعبة تنافر الأصوات في الأوزان، التي لن تصل إليها البحور السكندرية .. وتحتاج (قصيدة النثر) إلى اللعب المتنوع بالإيقاعات(٢٣٣). ونرى هنا كيف تختفي فكرة **القصيدة** –على عكس المفهوم البارناسي– لتحل محلها فكرة النثر الإيقاعي. وينبغي أن نقول أنه من هنا (وهو ما سأعود إليه) ينبع إنكار الرمزيين الأساسي لقصيدة النثر .

وسنجد أيضًا مقتطفات من النثر الإيقاعي، سواء سُمي *قصيدة نثر* أم لا، في الأقصوصة والرواية والنقد. فقد وضعها "موريا" و"بول آدام" –المغرمان وقتئذ بالمساعي الشكلية و"الكتابة الفنية" –في العنوان الزخرفي لكل فصل من "*شاي لدى ميراندا*"، المنشورة عام ١٨٨٦. وسأذكر مقتطفًا منها، أولاً لأنه نُشر في "لا فوج"، وأيضًا لأنه يوضح –(من خلال أسوأ رطانات الحقبة، التي ظلت نموذجًا شهيرًا إلى حد بعيد)– الشواغل التقنية للكتاب الرمزيين الذين كانوا يترددون – مثلما هو الحال هنا– بين النثر "الشعري" والشعر الحر والآية :

إنه الليل الشتوي وأبخرته وغيبوباته العذبة .

حي "مالسيرب" .

صالون صغير (للسيدات) مستطيل .

وفي العمق السجاد الضارب للبنفسجي، برقشات دائرية

في طيات الأبسطة ترق انحناءة الأصوات ؛ في طيات الأبسطة
الثقيلة ، المظلمة ، ذات التطريز اليدوي .

إنه الليل الشتوي وأبخرته وغيبوباته العذبة (٢٣٤).

وسنرى أنها ليست الحالة الوحيدة التي لجأ فيها الكتاب إلى شكل هجين، وسط بين الشعر والنثر(٢٣٥) : إنها محاولات تتوجه مباشرةً نحو الشعر الحر .

ويبدو الأمر أكثر تعقيدًا فيما يتعلق بـ"قصائد النثر" الثماني – (أو – بالأحرى – "مقطوعات" النثر الشعري)– التي شكلت "*إلى مجد أنطونيا*"، المنشورة في ٢ أغسطس ١٨٨٦ : فحسب "دوجاردان"، يتعلق الأمر بمقطوعات مكتوبة في شعر حر (" فرضت ضرورتها –على ما يقول "دوجاردان"– نفسها على روحي منذ الشهور الأولى من عام ١٨٨٦")(٢٣٦) ، وتم تنقيحها

بعدئذ في شكل منثور بتأثير سخريات "ت. دي ويزيوا". نستطيع إذن أن نعثر تحت النثر على الأبيات الحرة، مثلما كان بمقدورنا أن نعثر – بالنسبة لماري كريجينسكا، بعملية عكسية، على قصيدة النثر الأولية تحت الأبيات الحرة . فهل يرجع ذلك إلى هذا المفهوم الأصلي للشعر ؟ أهو بسبب التأثير الفاجنري ، والانشغال الموسيقي المفرط الذي سيطر وقتئذ على "دوجاردان" ؟ الحقيقة أن هذا النثر –بأجزاء جمله–(لنقل –مادام الأمر يتعلق بشعر مقنَّع– "أجزائه الإيقاعية")– القصيرة للغاية، بتكراراتها واستعاداتها المستمرة ، بمحارفاتها المستوحاة من "فاجنر" –("ثيابكم تجري مرتجّة، أمواج جارية") التي تمثل قمةً للنوع– يقدم ضربًا من الرتابة السحرية الطريفة إلى حدٍّ بعيد، لكنه سرعان ما يوقعك في الشرك بشكل لا يحتمل(٢٣٧) –وذلك دون ذكر "الكلام الانحطاطي" الذي يعيث فيه .

ونستطيع أن نمنح مزيدًا من الأهمية للترجمات التي نشرها "لافورج" في " لا فوج" من *أوراق العشب*" لوالت ويتمان. فالترجمات الجزئية، التي نشرت حتى ذلك الحين في المجلات المختلفة، كانت –كما يقول "دوجاردان"– "مكتوبةً طبقًا لنظام عادي يتمثل في نزع هيئة الـ"تنظيم" عن الأبيات؛ وعلى النقيض، فإن ترجمة "لافورج" تملك شكلاً هو "بالتحديد ذلك الذي كان الشعر الحر (أو الآية) يشرع في امتلاكه"(٢٣٨). ويرى "دوجاردان" أن هذه الترجمة –على النحو الذي ظهرت عليه– قد استطاعت أن تفرض تأثيرًا هامًا على تطوير التقنية الشعرية الفرنسية؛ ويوافقه "ر. دي جورمون" على نفس الرأي : "لمن ندين بالشعر الحر ؟ .. بشكل خاص لوالت ويتمان، الذي بدأنا منه وقتئذ في تذوق الجرأة العظيمة"(٢٣٩). مرةً أخرى، نجد تأثير الترجمات الأدبية الذي سبق أن تحدثت عنه كثيرًا؛ مع الاختلاف الذي يكمن في أن الأمر لا يتعلق –هنا– بشعر منظوم مترجم نثرًا (مثلما كان الحال بالنسبة إلى "هايني"، على سبيل المثال)، بل بشعر مصاغ –في الأصل– في شكل آيات، في شكل يوحد بين أساليب الخطابة وأساليب الشعر(٢٤٠)، شكل وسيط –عن قصد– بين النظم والنثر: فقد رأى "ويتمان" –مثل الرمزيين وقبلهم– أن اللحظة قد حانت لإسقاط الحواجز الفاصلة بين النوعين(٢٤١)؛ بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما أعلن أن الشعر الحديث، شعر المستقبل، ينحو إلى النثر بشكل لا يُقاوم(٢٤٢). وسيكون مفيدًا أن نعرف ما إذا كان الرمزيون يعرفون بهذه التصريحات .

لكن التأثير الأعظم –الذي تم ممارسته عبر "لا فوج"– كان، بلاشك، تأثير *إشراقات*" رامبو، التي عثر عليها "فيرلين" و"جوستاف كان" أخيرًا: تأثير مزدوج، من وجهة النظر التقنية وحدها، مادامت "لا فوج" قد نشرت –بالإضافة إلى قصائد *إشراقات*" الفعلية، التي فتحت دروبًا جديدة لقصيدة النثر – قصيدتي *بحرية*" و"*حركة*" اللتين لاشك أنهما من الشعر الحر، بل أول شعر حر منشور ، على نحو ما أثبت "دوجاردان"(٢٤٣) . ومن الصعب معرفة ما إذا كانت قصيدتا *بحرية*" و"*حركة*" هما "أداة الفصل التي عثر بعض الشباب بفضلها على الصيغة التي كانوا

يبحثون عنها ، أو استطاعوا - على الأقل - أن يستكملوها"(٢٤٤) : و"دوجاردان"، الذي يطرح السؤال ، لم يعثر على أي برهان يثبت أن هناك من رأى نَظمًا في هاتين القصيدتين ؛ وبالمقابل ، فهو يتذكر جيدًا أنه كثيرًا ما أتى ذكر **إشراقات** "في أحاديث المساعدين الشبان في *لا فوج*" ، وأنهم كانوا جميعًا "منفعلين بشدة"(٢٤٥). ويدَّعي "دوجاردان"- بمجازفة كبيرة - أن *"إشراقات"* و*"فصل في الجحيم"* إن لم يكونا من الشعر الحر، "فربما سيكفي - في الغالب - أقل القليل ليصبحا شعراً حراً"، وأن أية جملة من جُمل رامبو "لهي - سلفًا - شعر"(٢٤٦) في كل آن . تصريح غريب ! يثبت - في جميع الحالات - أن الرمزيين رأوا في قصيدة النثر - بشكل خاص - شكلاً إيقاعيًّا ، شكلاً وصلوا - عبره ، أخيرًا - إلى الشعر الحر. ولا يبدو أن الرمزيين - فيما يتعلق برامبو - قد استفادوا ، في الحالة الراهنة - من هذا النموذج للشعر المباشر، المتدفق ، والمتوقد ، الذي قدمته لهم قصائد *"إشراقات"* ؛ فقد ظلوا مذهولين على عتبة هذا العالم من الصور المبهرة ، من الرؤى الفجائية والتركيبية ، الذي ظل مستغلقًا عليهم بصورة دائمة ، طالما أن *"خطاب الرائي"* لم يكن قد نشر بعد ، فلم يؤثر فيهم "رامبو" في سياق تجديد الرؤية الشعرية . فالمؤثرات لا يمكن أن تؤتي ثمارها إلا في أراضٍ مهيأة لاستقبالها: فالعصر، والأمزجة، والنظريات الأدبية، تجعل بعض المؤثرات ممكنةً دون الأخرى. والكاتب العبقري- من ناحية أخرى- ثري بما يكفي لأن يمنح كلاً منا ما يحتاجه: فلكاتب من قبيل "سان-بول-رو" سيمنح "رامبو" تجديد وألق الصور، ولكاتب مثل "كلوديل"، الكشف عن شعر متحرر من برودة العقلانية. وسيأتي "رامبو" للرمزيين بالإيقاعات الجديدة بشكل أساسي، وبنموذج شكل شديد الحرية، دون أن يكون غير عضوي. ولاشك أن "رامبو" قد حقق الكثير بالنسبة لتأسيس الشعر الحر: "انطلاقًا من عام ١٨٨٦، مثلما يكتب "ميشو"، وبفضل ما نشرته "*لا فوج*"، سيكسب الشعر الحر القضية"(٢٤٧). أما بالنسبة لقصيدة النثر، فالفضل يرجع كثيرًا إلى "رامبو" و"مالارميه" في ألا تخضع، بعد انتصار الشعر، إلى الخسوف الكلي، لكن ينبغي الانتظار حتى عام ١٨٩١ لنرى شعر "رامبو" و"مالارميه" يمارس تأثيرًا خصبًا حقًا على روح الجيل الثاني من الرمزيين.

فالأشعار المنشورة في "*لافوج*" لا تدين بأي شيء إلى "*إشراقات*": لقد كتبت الأشعار المنشورة في الأعداد الأولى في فترة مبكرة للغاية، فلم تخضع لتأثيرها؛ وبعد "اكتشاف" الشعر الحر (حوالي شهري يوليو/أغسطس)، أصبحت قصائد النثر غائبةً- رويدًا رويدًا- عن هذه المجلة. وربما نستطيع كشف آثار هذا التأثير في "*لا بلياد*"، حيث انتقلت المجموعة التي ظلت مخلصةً لكوندورسيه عام ١٨٨٦، والتي كان يقودها "دارزين"، و"كيار" و"ميخائيل". فالـ"*بلياد*" "تمتلئ تمامًا بالملل، والقمر، والليل، والخريف"(٢٤٨). ولن نلاحظ ما هو أفضل من نثر "سان-بول-رو"، قبل أن يكون حقًا "بول رو"، بواقعيته وصوره التي تردد بعض الأصداء الرامبوية: "أيها الطفل المسكين، إنه لملطخ بالسواد، لكن تحت ليل الشمع والإجهاد ترقد الثمرة الواضحة لعقيق أخضر.."(٢٤٩). وهو أكثر وضوحًا لدى شاعر ثانوي، ولأنه يفتقر إلى الموهبة فيعجز عن تمثله

واستثماره بطريقة مبتكرة، يقود تأثير "*إشراقات*"- في قصيدة "*المدينة*" لدارزين- الموضوعات المختلطة للمدينة في العيد[٢٥٠]، ذات الطين الأسود والمستويات المختلفة: وجمل مثل (أردت) "أن أغوص في الطين حتى الدوار"، "ما يبعث على اليأس إلى هذا الحد هو ألا تتم مغادرة هذا المستوى، ولا يتم أبدا الهروب من هذا الوسط"، تذكرنا قسرًا بـ"القبر الغائر في أعماق الأرض" الذي وصفه "رامبو"[٢٥١]. وشكل القصيدة نفسها، المحصور، المختصر إلى ما هو أساسي، مع نهايات معينة لجمل موجزة صائتة مثل تناغمات مموهة ("مادام في الأعالي، الآن، كل شيء ميت") قد تخلص- لحسن الحظ- من الركاكات والتحذلق الخاص بالجمل الانحطاطية، باشتقاقاتها التي تقوم على ure و ance و essence. إن مؤلفات "رامبو"- مثلما سيقول "فينيلون"، في مقال شهير نُشر في شهر أكتوبر عام ١٨٨٦- "خارج كل أدب، وربما أرقى من كل شيء"[٢٥٢]. ألم تساهم مؤلفاته أيضًا بشكل أكبر في تخليص الرمزية من كل الـ"أدب" الذي كانت تزدحم به ويجعلها قابلة للعطب مع الزمن!

(٧) ميلاد المدرسة الرمزية
تحرير الشكل وانتصار الشعر الحُر

في ١٨ سبتمبر عام ١٨٨٦، أعلن "موريا" في الـ"*فيجارو*"، في عبارات متألقة وصاخبة، ميلاد المدرسة الجديدة، التي ذكر أنه هو نفسه أبرز ممثل لها. وفي هذا الـ"مانيفستو"- وهو "تعميد" حقيقي "رسمي للرمزية"[٢٥٣]، وبعد أن حدد السمة الجوهرية للفن الرمزي، التي "تتمثل في عدم المضي أبدًا حتى مفهوم الفكرة في ذاتها"- طالب بمزيد من الحرية في الإيقاع للشعر الجديد، و"فوضى منظمة بمهارة، وقافية غير محسوسة مثل درع من ذهب وفولاذ، مقابل القافية السلسة، والبحر السكندري ذي الوقفات المتعددة والمتحركة، واستخدام بعض الأعداد الفردية.."، وفيما يتعلق باللغة، طالب بأسلوب "نموذجي ومركب: كلمات غير ملوثة، ولغو بليغ، وإضمارات غامضة، وتبديل مفاجئ في بناء العبارة في حالة إرجاء "معلقة ..". وأضاف، في حديثه عن الرواية والحكاية والأقصوصة، أن النثر "يتطور في اتجاه مماثل لاتجاه الشعر". ولم يكن الشعر الحر ولا قصيدة النثر موضوعين في الاعتبار- (وهي إحدى نقاط ضعف هذا "المانيفستو" الذي ادعى أنه أجمل نظرية المدرسة الجديدة[٢٥٤].

غير أن الشعر- بطبيعة الحال- لم يعد مرتبطًا بأي شكل ثابت اعتبارًا من عام ١٨٨٦، واستطاع العثور على وسيلته في التعبير، في النثر مثلما في النظم. وسندرك ذلك بقراءة ما ركز عليه "بول آدام" ("*الأنا الأخرى*" لموريا)، ردًا على السخريات التي لاقاها *بيان* "موريا" من جانب "فاليت" و"فرانس" ضمن آخرين، في هذا المقال عن "*الصحافة والرمزية*" المنشور في السابع من أكتوبر، في العدد الأولى من "سيمبوليست"[٢٥٥]. ومن أجل تبرير الأسلوب الرمزي، يأخذ "بول آدام" كمثال جملة ليست من قصيدة منظومة بل من قصيدة "*شاي لدى ميرندا*": هي نفس الجملة التي ذكرها فيما سبق[٢٥٦]، "إنه الليل الشتوي، وأبخرته وغيبوباته العذبة"، *ادعاء فارغ* حقيقي

للصحفيين، ويزعم إثبات جدارة مصطلحاته. والإرشادات الأسلوبية التي يلحقها بهذا المثال - (والتي تتمتع بمزية البساطة والدقة مقارنةً بأطروحات "موريا" اللفظية)- يمكن تطبيقها بنفس القدر على لغة الشعر ولغة النظم: "البحث عن الكلمة الصائبة، التي ستوحد، في شكلها الفريد، محتوى ثلاث أو أربع جمل حالية"، (إنه التكثيف الذي سبق أن طالب به "هويسمان"- في "*بالعكس*"- لقصيدة النثر)؛ واستخدام الإيقاعات والإصاتات الملائمة للفكرة: ينبغي، مثلما يقول "آدام"، "توقيع الجملة وفقًا لهيئة الفكرة؛ استخدام إصاتات معينة من أجل إحساس مطابق لها، ونغمة معينة لإحساس آخر؛ وإبعاد الأصوات التي تتردد بدون توافق مرغوب فيه؛ واستعادة فكرة ثم التعبير عنها، في البدء، بمفردة ذات قيمة مغايرة وإن تكن شبيهة في الإصاتة بالتعبير الأول". كل هذا خصائص أساسية: أولاً، اهتمامات "موسيقية" للمجموعة التي تدور في فلك "كان" و"موريا"[٢٥٧] (لا يتعلق الأمر إلا بـ *إصاتات*، *ونغمة*، *وانسجام*")؛ وبعد ذلك، الأهمية التي يتخذها النثر في مواجهة النظم القديم المخلوع عنه تاجه، الذي لم يعد إلا أحد أنماط النشاط الشعري، لا يزيد ولا يقل عن الشعر الحر وقصيدة النثر: يتحدثون عن "جمل" لا عن أبيات؛ وعن "إصاتات"، لا عن قواف. وسيطبق "ب. آدام" نفسه نظرياته على النثر وعلى تخطيطاته الباريسية، كدراسات حقيقية في الأسلوب والإيقاع: ها هي، على سبيل المثال، كيفية ترجمة الهزة المفاجئة- في وصف أتوبيس- في إيقاع الجملة الأولى، والأرجحة المملة والمنتظمة في تكرارات الجملة الثانية:

> على الرصيف، الأستاذ الذي يدخن، المرأة التي تبكي، الفتى الذي يقرأ، الصغيرة التي تتمخط- يترنحون- وفي زجاج النوافذ تمر باريس رمادية، تمر باريس ذهبية، تمر باريس في أتوبيسات متحركة، تمر باريس في سماء سوداء[٢٥٨].

وقبل أن نترك مجلة "*سيمبوليست*"، يجدر بنا أن نذكر أن "لافورج" قد أرسل إليها مقطوعة طريفة، "*بوبو*"، ذات نبرة "لافورجية" نموذجية، حيث تمتزج الأشكال الثلاثة: الشعر الحر، والنثر الشعري، وأخيرا النثر الصافي والبسيط (أي الأخلاقي والاستطرادي). وفي البدء، قد نعتقد أننا بإزاء قصيدة نثر تصف "عاصفة طينية في الشمال، تحت وابل المطر (أيا مدفآت الفنادق !) على شاطئ البحر حيث يسخر هاملت من النوارس غير القابلة للتدجين"[٢٥٩]؛ لكننا سرعان ما نصل إلى شعر حقيقي:

كنت سأعبر هذه الحياة

مثل غراب فوق المدن،

لأنني أرتاب

من الغزليات؛

في هذه الحياة كنت سأعبر

مثل أحمق مرتاب

كنت سأعبر موزونا.

مقطع يمكنه، بتكراراته وإصاتاته، أن يرد تمامًا ضمن "*الأشعار الأخيرة*" للافورج.. وبعد ذلك، تأتي التأملات الأخلاقية والتهكمية عن الحب و"المؤنث الأبدي". والنتيجة أن وحدة *النبرة* تحل محل الوحدة "الشكلية" (هذه النبرة شبه الساخرة، شبه الجارحة، لـ"بيرو حديث")(٢٦٠)، مثلما يحل محل التطور المنطقي التطور الموسيقي، الذي يربط ببراعة، دون أن يبدو عليه ذلك، موضوع المدن وموضوع "الغزليات"، ويعقد شبكة مركبة من العلاقات بين الفتيات الشابات والمشاهد الطبيعية وقلب الشاعر. والشكل المحصور حتى في نظم المقاطع الغنائية يتسع إلى آيات، أو يتمدد في جمل منثورة، عندما يجرفه الوصف أو الاستدلال.

ها هو حقًا الشعر "الانفعالي" الذي طالبت به "ويزيوا"، في عدد شهر يونيو من "*روفي فاجنريين*": "ترابط متوافق من الأصوات والإيقاعات، متنوع بلا تحديد، وفقًا للحركة غير المحددة لظلال الانفعال". لكن "ويزيوا"- خلال الفترة التي كانت تكتب فيها- لم تكن قد رأت الصيغة التي تحلم بها إلا في نثر "موسيقي وانفعالي تمامًا"؛ وعندما أرسل "لافورج" بمقطوعته "بوبو" إلى "*سيمبوليست*"، كانت خطوة حاسمة قد تحققت: فمنذ شهر يوليو، أخذت "*لا فوج*" تنشر شعرًا حرًّا. واستطاع "كان" و"موريا" أن يتوصلا إلى الشعر الحر بعد ذلك بفترة وجيزة؛ و"لافورج" الذي كان قد أرسل إلى "كان" من برلين مقطوعة "*الشتاء الذي يأتي*" و"*أسطورة الأبواق الثلاثة*"، كتب إلى صديقه في شهر يوليو أيضًا: "أنسى التقفية، وأنسى عدد المقاطع اللفظية، وأنسى توزيع المقاطع الشعرية، وسطوري تبدأ من الهامش مثل النثر"(٢٦١).

تمتع الشعر إذن- منذ منتصف عام ١٨٨٦- بثلاثة أشكال مختلفة، بثلاثة "مفاتيح" إذا شئنا: النظم المنتظم، الذي أوضح نموذج "مالارميه"- بشكل خاص- إمكانية استخراج توظيف بارع منه و"أوركسترالي"؛ وقصيدة النثر، التي يدركها الرمزيون عمومًا كنثر موسيقي، موزون وصائت، قابل للانحلال إلى نثر موجز سريع تقريبًا أو محصور على النقيض إلى حد النظم، بتلاعب أكبر في النبرات والإصاتات؛ والشعر الحر، الذي حدده "ج. كان" باعتباره وحدة شكلية تتجاوب مع وحدة الفكر، "المقطع الأكثر إيجازًا قدر الإمكان، الذي يمثل وقفة في الصوت ووقفة في المعنى"(٢٦٢)- متحررًا من القافية والوزن المحدد ليستجيب- فحسب- لـ"الإيقاع الشخصي" للشاعر(٢٦٣).

وكثيرًا ما جمع الشعراء التحرريون- في محاولاتهم الأولى- الأشكال الثلاثة، سواء لأنهم مايزالون مترددين بينها، أو بسبب الرغبة في التركيب وفي "الفن الشامل". و"ج. كان"- الأكثر

حماسًا من بين حملة مباخر الشعر الحر (والعامل في سبيله، مادام هذا اختراعه)، ومع تقديرنا لدعوته إلى أن يحل (الشعر الحر) محل كافة الأشكال الشعرية الأخرى، فإنه يستخدم النثر والنظم معًا في *"قصور هائمة"*، المنشورة عام ١٨٨٧: يبدأ كل من الأجزاء الثمانية بقصيدة نثر: "لم تكن- من ناحية أخرى- سوى مرحلة، إذ يقع على عاتق الشعر الحر واجب تقديم كل شيء بشكل كاف في جسد القصائد؛ لكن ذلك يحدد علامة الوصل مع التقاليد"، حسبما سيكتب في مقدمة طبعة عام ١٨٩٧ الجديدة[٢٦٤]. كانت فكرة "كان" أن يجعل من قصيدة النثر هذه نوعًا من الاستهلال الذي يشير إلى النغمة العامة لكل جزء؛ فما يسميه "بخار أوركسترالي"، شيئًا فشيئًا "يتحدد وعندما يبلغ الدافع لحظة الحياة، يغني". وها هي الـ"قصيدة" التي تستهل السلسلة المسماة *"صوت في المنتزه"* المهداة إلى "انعطافة الأصوات الأثيرة التي صمتت"[٢٦٥]:

غابرة هي أزمنة الحب، وملائمة قفزات الجارية الصغيرة التي
لك أن تُضفي النُّبل على نظرتها.

ملل العبوديات الطويل، وصراعات صماء ووهن. سخريتها
البائسة السيئة بلا ابتسام؛ قليل من الشفقة من أجل الأسيرة الأبدية،
المنذورة للصراعات الطائشة.

بعد الأزمة والهدوء، في الصمت المؤقت، أنصت لأصواتهم،
أصوات ماضيك، في سكينة شاملة.

وكي لا نقول شيئًا عن هذه "الرطانة الانحطاطية"، التي تجعل من الصعب احتمال جُمل كهذه (ومن بينها "المنذورة للصراعات الطائشة")، فلنعترف بأن اصطلاح "قصيدة" لهو سوء استخدام فيما يتعلق بهذه السطور الاستهلالية التي لا تملك هدفًا لها في حد ذاتها: فتعبير "قبل أن نتكلم"- كي نتحدث على طريقة الرمزيين- لهو أكثر دقة. فبالنسبة لجوستاف كان، لا اعتبار إلا للشعر الحر بدءًا من هذا التاريخ.

وبالمقابل، فلم تتواصل حركة أنصار الشعر الحر- في مجلة *"والوني"* لألبير موكيل عام ١٨٨٧- إلا متأخرة إلى حدٍّ ما: ففي هذه الفترة، كان الشعراء البلجيكيون مايزالون مترددين بين قصيدة النثر (وهو شكل أثير لديهم، ويكفي أن نتصفح المجلة كي نتأكد من ذلك) والشعر الحر الذي قدمت نماذجه *"لا موج"*، ثم *"قصور هائمة"*[٢٦٦]. وسنرى قصيدة نثر لموريس دوزمبيو مكتوبة بجمل تتزايد قصرًا، وتنتهي بالاستناد إلى الشعر الحر[٢٦٧]. وحالة "موكيل"- الذي كان يسعى في هذه الفترة، مثلما قال، إلى "التوليف بين الإيقاعات والإصاتات بحرية" في قصيدة النثر[٢٦٨]- أكثر نموذجية: فثمة تبادل حقيقي، في *"الأفق الفارغ"*، إحدى مقطوعات "بعض النثريات"، بين الشعر الحر والنثر الموزون؛ فأبيات البداية:

أيها الطفل الهزيل الذي تؤثره روحي،

لماذا تختفي في هذا النسيان الغامض تمامًا

في النسيان المؤلم للارتخاءات البعيدة

ابتسامات فاترة ؟

في الممر ! آه لماذا تتمرد على رغباتي !

عيناك السوداوان من معدن ذي انعكاسات زائلة

معدنيتان وبطيئتان، نراهما وحنوهما:

نشعر بها ترتعدان في نسائم روحي !

يتبعها نثر تذوب فيه الغنائية في الحلم، ويقترن فيه الشكل- الأكثر سيولة، كي نستعيد تعبير "بودلير"- بـ"تماوجات أحلام اليقظة":

هرب وستشحب، تتبخر بصورة أثيرية.

ورغم هذا، إذا شئت ..

حلم يقظة منساب، مُخطَّط بوميض رغبتي، حلم يقظة متأرجح على أمواج الفضاءات؛ حلم يقظة يغني ويصلي؛ ويترلق نحو اللانهائي؛ حلم يقظة من أمواج رخوة، من غاز مجنح، مثل سرب حريري من اليعاسيب تختلج، تترك ظلالك النهارية تختلج وبصيصك مطوَّق بملاطفات تفوق الوصف.

وفي "*البجعة*"، آخر هذه "النثريات" التي ربما تعود رمزيتها- إلى حدٍّ ما- إلى سوناتا "مالارميه" الشهيرة، يتضح التوجه نحو الشعر الحر- هذه المرة- في استخدام المقاطع القصيرة للغاية، ضرب من الآيات، المكونة من "أجزاء إيقاعية" شديدة الإيجاز: وإن كان من غير الممكن الحديث هنا حقًا عن شعر حر، مثلما لاحظ "موكيل"، لأن "الشكل الطباعي وحده هو ما يبعده عنه"(٢٧٠). ولا يثير دهشتنا أن يشعر "موكيل"- عند قراءة "*قصور هائمة*"، مثلما يقول- بصدمة حاسمة، بالانطباع برؤية ما كان يبحث عنه منذ عامين، "يتحقق بمعجزة"(٢٧١).

وهو ما أكده "دوجاردان" عن حق: ولأن الفكرة كانت شائعة، ولأن صيغة الشعر الحر كانت النتيجة الضرورية لتطور بكامله، لا في التقنية فحسب، بل في الفكر الشعري أيضًا، فإننا نرى كل هؤلاء الشعراء الشبان يصلون إليها في نفس الوقت تقريبًا، بعضهم بشكل تلقائي،

والبعض الآخر بفضل الكشف الذي قدمته لهم *"إشراقات"* أو *"قصور هائمة"*. وسرعان ما ستتضخم صفوف أنصار الشعر الحر بعد عام ١٨٨٧ (فلنذكر "فيليه-جريفان" منذ عام ١٨٨٨، ثم "مايترلينك" و"روتيه" و"رونييه" ...)[٢٧٢]، لقد انتهت المرحلة الانتقالية، ونال الشكل الجديد حق المواطنة: وحسب تعبير "ج. كان"، فقد "أضيف سُلم موسيقي إلى شعرنا"[٢٧٣].

يبدو إذن أن اللحظة قد حانت الآن- فيما نسمو فوق المظهر *التاريخي* إلى مظهرها *الجمالي*- لبحث المكانة التي تشغلها قصيدة النثر بالعلاقة مع الشعر الحر، من ناحية، والنثر الإيقاعي، من ناحية أخرى- ما يقارب وما يباعد بينها، باعتبارها "أنماطًا" شعرية؛ وما هي الإمكانيات المتاحة، أيضًا، لتحقيق التركيب بينها في سبيل فن "شامل". هذه الأسئلة التي كثيرًا ما شغلت الرمزيين، لا ينبغي اعتبارها مجرد أسئلة مجدبة على المستوى التقني: إننا نشعر- تمامًا- أنها تقودنا، في النهاية، إلى بحث الإشكالية الرئيسية على اتساعها (حيث تتلاقى مناقشة النظريات بدراسة الأعمال): جمالية نوع "قصيدة النثر". ويقدم لنا الرمزيون حصاداً من الوثائق، والنظريات، والمحاولات التي يثمر فيها جهد قرن بكامله لعزل الشعر في جوهره، خارج كل تحديد شكلي؛ فنحن نمتلك الآن عناصر عديدة ومتنوعة بشكل كاف (آخذين في الاعتبار كل الاتجاهات، وكل الصياغات التي عبَّرت في القرن العشرين عن إرادة قطيعة مع الفن الشعري القديم)، كي نطرح مشكلة قصيدة النثر في مصطلحات محددة، وإيجابية، وأيضًا كي نتناول هذه المشكلة في كل تعقيدها، لا التقني فحسب، بل أيضًا الفني والإنساني.

*

الهوامش

(١) E. Raynaud , **La Mélée Symboliste** , Renaissance du Livre , t. I , p. 48.

(٢) Poizat , **Le Symbolisme , de Baudelaire à Claudel** , Renaissance du Livre , 1919 , p. 138 .

(٣) *Figures et Caractères* (**Mercure de France** , 1901 , p. 315) .

(٤) **Le Symbolisme , de Baudelaire à Claudel** , Renaissanse du Livre , 1919 , p. 135 .

(٥) ذكره A. Spire , La technique du vers français (**Mercure de France** , 1912 , t. 98 , p. 498)

(٦) وإذا ما جعلنا هذا البيت الثاني بيتًا سكندريًا، كما يقول "لوجوفيه"، عندما يكتب، على سبيل المثال، "ورغم ذلك، يا سيدي، فإنه أنا الذي يقول ذلك لك" ، فإننا نرى " – في نفس اللحظة – اختفاء كل الإهمال الساحر لهذا الاعتراف"(**La Vie Littèraire** , 5 juillet 1877). وقد كتب "لوجوفيه" – عام ١٨٧٧، في **La Vie Littèraire** – سلسلة من مقالات حول "فن القراءة"، جُمعت في كتاب بعد ذلك .

(٧) **Ollendorff** , 1884 .

(٨) **L'Art de dire le Monologue** , p. 14 .

(٩) قارن بما سبق، ص ٣١-٣٢ من الجزء الأول .

(١٠) قارن بـ Lote , *La Déclamation du vers français à la fin du XVI^e siècle* (**Revue de phonétique** , t. II , 1912 , p. 313-363)

(١١) **Traité général de versification français** , Charpentier , 1879 , p. 101-102 .

(١٢) **Les problèmes de l'esthétique contemporaine** , Alcan , 1884 , livre III .

(١٣) **نفس المرجع** ، ص ١٧٦.

(١٤) **نفس المرجع** ، ص ١٧٦.

(١٥) **نفس المرجع** ، ص ١٧٧ .

(١٦) **نفس المرجع** . ص ٢٤٢.

(١٧) **نفس المرجع** ، ص ٢٤٣.

(١٨) **La poètique nouvelle** , Lemerre , 1880 , p. 13 . لقد سحر "تيبوديه" بسرور من "أ. بار" ، الذي يشرح

- بوقار - في أطروحته حول "الرمزية" ، أن "ديللا روكادا فيرجالو" أراد أن يغرس في لغتنـــا القواعـــد النثريـــة والنحوية للغة بيرو . . "هذه اللغة الشقيقة للغة النمساوية ، والسويســرية ، والبرازيليـــة" (**Réflexions sur la Littèrature** , Gallimard , 1938 , p. 12)

(١٩) قارن بما سبق ، ص ١٥.

(٢٠) النبع "الذي ينساب بكآبة في الجوار" (**Le Rossignol , Poèmes Saturniens**) .

(٢١) ذكره (Mathieu , *Le vers de Verlaine* (**Revue d'Histoire littéraire** , 1932 , p. 558)

(٢٢) في **L'impénitence finale** على سبيل المثال ، أو في (**Judis et Naguère**) Amoureuse du diable

(٢٣) Richepin , *Indifférence* (**Les Caresses**) , cité p. 30 .

(٢٤) J. Aicard , **Les Apaisements** , XXVI , cité p. 30 .

(٢٥) **Métrique naturelle du langage** , Bibliothèque des Hautes Etudes , 1884 , p. 187 .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٢٧ .

(٢٧) المرجع السابق ، تقديم ، ص XIX .

(٢٨) إجابة على الاستقصاء الذي أجراه "ج . هوريه" عـــام ١٨٩١ (**Enquête sur l'Evolution littéraire** , Charpentier , 1913 , p. 307) .

(٢٩) قارن بما سبق ، ص ٢٨ من هذا الجزء، هامش رقم ٦٧ .

(٣٠) في العدد الصادر في ١٨ سبتمبر ١٨٨٢، أخذ "شارل موريس" –تحت الاسم المستعار "كارل مور"– يلــوم "فيرلين" ، في مقال بعنوان "بوالو – فيرلين"، على الهجوم الذي شنه كتابه "فن الشعر" على البلاغة والقافية ؛ وقد رد عليه "فيرلين" في العدد التالي ، مقدما تنازلات بصدد القافية ، وممتدحا "هوجو" و"موسيه" (انظـــر , Martino (*Verlaine et les poètes Symbolistes* , dans son **Verlaine** , Boivin , 1930 , p. 184-202

(٣١) قارن بما سيلي، ص ٩٤ من هذا الجزء.

(٣٢) قارن بما سبق، ص ٣٨٠ من الجزء الأول.

(٣٣) **Revue Moderne et Naturaliste**, 1878-1879 (Bibliothèque Jaques Doucet, Paris) ؛ استبعد "هاري أليس" كل قصائد "كان" "التي يمكن اعتبارها رمزية، قبل القول بالرمزية"، واختار – في النهاية – "ثلاثا من أكثرها بساطة، بدت له حديثة وطبيعية" (**Les Origines du Symbolisme** , Messein , 1936 , p. 22)

(٣٤) **Les Origines du Symbolisme** , p. 25 .

(٣٥) **المرجع السابق** ، ص ٢٤.

(٣٦) **Les Origines du Symbolisme** , p. 24 .

(٣٧) **المرجع السابق** ، ص ٢٦.

(٣٨) **المرجع السابق** ، ص ٢٦.

(٣٩) ورغم هذا ، يعترف "جوستاف كان" - الذي دائما ما كان يدعي بإلحاح أنه "مخترع" الشعر الحـــــر - أن "لافورج" قد توصل إلى الشعر الحر - من جانبه - تقريبا في نفس الفترة ، أي عام ١٨٨٦. حول هـــذه المســألة المتنازع عليها ، انظر - فيما يلي - ص ٩٦ من هذا الجزء.

(٤٠) *Sur une page de Jule Lafourge* , **Le Goëland** , avril – mai 1949 .

(٤١) Guichard , **Jules Laforgue et ses poèsies** , Presses Universitaires de France , 1950 , p. 30 .

(٤٢) Ruchon , **Jules Laforgue** , Ciana , Genève , 1924 , p. 59 .

(٤٣) نوافذ مفتوحة (الصباح – أثناء النوم) ، **L'Art d'être Grand - père**

(٤٤) قارن بما سبق ، ص ٢٢٧ من الجزء الأول.

(٤٥) "Corricide روسي، وورق لينسي. - مرضعة ضامرة تطلب مكانا - لا جمجمة صلعاء! نمو ثـــان ومؤكـــد للشعر، وسنحكم!..." (*Croquis Parisiens* , éd. de 1886 , **Œuvres complètes** , t. VIII , p. 141)؛ وانطلاقا مـــن إلهام مشابه - إلى حد ما - كتب "رامبو" قصيدة "رصيد" - لكن الإيقاع والأثر الناتج مختلفان تماما.

(٤٦) حول هذا النسق ، الذي يتم الحصول بفضله على كلمة جديدة ، مركبة ، بدمج كلمتـــين معـــا ، انظـــر "روشون"، **مرجع سابق** ، ص ١٥٢ . "لعب بالكلمات ، لكنه جمالي تماما" ، مثلما يكتب "لافورج" إلى "ج.كان" (ذكره Guichard , **J. Laforgue et ses poésies** , P.U.F. , p. 96) . وحول اســتخدامات "مـــاكس جـــاكوب" والسيرياليين لهذا النسق ، انظر ما سيلي ، ص ١٤٦ من هذا الجزء.

(٤٧) وأيا ما كان ما قيل ، فإن "الدروس الأخلاقية" هي كتاب حكايات (أو حكايات خرافية ، مثلمـــا يـــدل العنوان) - وليست قصائد نثر ، رغم شعرية أسلوبها .

(٤٨) **Symbolistes et Décadents** , Vanier , 1902 , p. 187 .

(٤٩) **Laforgue** , Ciana , Genève , 1924 , p. 168 .

(٥٠) نشرت "*سالومي*" في "*لافوج*" عام ١٨٨٦، ثم أعيد نشرها في "*دروس أخلاقية أســـطورية*". وقـــد قـــدم "روشون" -في ملحق كتابه عن "*لافورج*"- نصي "*كائنات مائية*" .

(٥١) "أنسى التقفية ، أنسى عدد المقاطع اللفظية ، وأنسى توزيع المقاطع ، وتبدأ سطوري من الحافة ، مثل النثر"، هكذا كتب إلى "كان" من برلين ، في يوليو ١٨٨٦(ذكره Guichard , **op. cit.**, p. 155) .

(٥٢) *Les premiers poètes du vers libre,* dans **Mallarmée par un des siens,** Messein, 1936, p. 188.

(٥٣) Mendés , **Rapport sur le Mouvement poétique français** , Fasquelle , p. 152.

(٥٤) مقدمة **Rythmes Pittoresques** , Lemerre , 1890

(٥٥) روسيني، الذي كتب مقدمة لـ **Rythmes Pittoresque** ، وراشيلد وأيضا أندريه إبيل ، الذي يصرح عام ١٨٩٥ : " في عام ١٨٨٠ بالفعل – مادام ينبغي استعادة الحقيقة – نشرت السيدة "ماري كريجينسكا" ، في عدة جرائد معروفة ، أشعارا متحررة من كل وقفة ، من كل قافية ، ومن كل إيقاع " (*Invectives amicales* , **La Plume** , 15-30 avril 1895) .

(٥٦) **Mercure de France** , août 1894 .

(٥٧) *Les premiers poètes du vers libre* (**Mercure de France** , 1922 , p. 18) .

(٥٨) **Les origines du Symbolisme,** Messein, 1936, p. 29. لا يذكر "كان"– عند ذكره لـ"في موديرن" – عنوان القصيدة ولا مؤلفها ، ويشير إلى "ماري كريجينسكا" ، التي عرفته جيدا ، باعتبارها شخصية أرادت أن "تخضع بدقة لجماليته". وإذا ما قبلنا بصحة ذلك، فلا ينبغي أن ننسى أن "كان" لم يكن قد كتب بعد- عام ١٨٨٣- ولا بيت شعر حر .

(٥٩) تمهيد لـ *Premiers poèmes* (**Mercure de France** , 1897 , p. 20)

(٦٠) *Les premiers poètes du vers libre* (**Mercure de France,** 1922 , t. VII, p. 301).

(٦١) قارن بما سيلي ، ص ١٣١ من هذا الجزء .

(٦٢) Huysmans, A *Rebours* ,1884 (**Œuvres complètes,** Crès, 1927, t. VII, p. 301).

(٦٣) المرجع السابق ، ص ٣٠٢ .

(٦٤) خطاب نوفمبر ١٨٨٢ ، ذكره Mondor , **Vie de Mallarmé** , p. 21

(٦٥) Huysmans , *A Rebours,* 1884 (**Œuvres complètes,** Crè , 1927 , t. VII , p. 301) .

(٦٦) "انحطاط أدب"، "تفكيك اللغة الفرنسية"، كما يكتب "هويسمان" بصدد قصائد "مالارميه" النثرية .. (ص ٣٠٣) .

(٦٧) **بالعكس** ، ص ٣٠٤ .

(٦٨) لا تحتوي طبعة عام ١٨٨٤ إلا على هذه الدراسات الثلاث . في عام ١٨٨٨ ، سيضاف إليها دراسات عن "مارسلين ديبورد - فالمور" و"فيبه دي ليل-آدام" و"ليلين المسكين" .

(٦٩) *Les poètes Maudits* , Verlaine , **Œuvres complètes** , Messein , 1910 , t. IV , p. 3 .

(٧٠) "إن ربة شعر السيد آرثر رامبو تتخذ كل النغمات ، وتلتقط كافة أوتار الهارب ، وتضرب على كل أوتار الجيتار ، وتداعب ربابة قوس رشيق ، إذا ما وجد .. " (*الشعراء الملعونون* ، **المصدر السابق** ، ص ١٤) .

(٧١) **المصدر السابق** ، ص ٢٩ . نحن نتحدث اليوم — بشكل أدق — عن الأشعار الأخيرة .

(٧٢) **المرجع السابق** ، ص ٣٠ .

(٧٣) **المرجع السابق** ، ٣٠ .

(٧٤) **الشعراء الملعونون** ، ص ٣٣ .

(٧٥) عندما كان في انجلترا ، بعث "فيرلين" — في ٢٠ سبتمبر ١٨٧٥ — في طلب إرسال العدد الأول من "*روفي دي موند نوفو*" الذي يحتوي على قصيدة "قبل الأخيرة" (مذكور في Mallarmée , **Œuvres** , Pléiade , *Notes et variantes* , p. 1551) . ويذكر "هويسمان" هذه القصيدة في "*بالعكس*"، تحت عنوانها النهائي "شيطان التماثل".

(٧٦) Tailhade , **Fantômes de Jadis** ، ذكره "موندور" في **Vie de Mallarmée** , p. 430

(٧٧) قارن بما سبق ، ص ١٥ ، من هذا الجزء .

(٧٨) **La Lanterne Magique** (sous-titre:Tableaux rapides),Charpentier, 883, Introduction , p. 3 .

(٧٩) **La Lanterne Magique** , Charpentier, 1883, *Avant-propos*, p. X .

(٨٠) **Boniment** du Montreur de Lanterne p. 4 .

(٨١) **Le Gendarme** , p. 17 .

(٨٢) **L'Odorat** , p. 46 . وقد تعرفنا على موضوعات وكلمات "*حصلة الشعر*" . وبالمثل ، تذكرنا المومس التي "تمضي ، ببطء ومهارة بخطوة إيقاعية وموسيقية" (**Promenade Galante** , p. 86) بـ"*دوروتيه الجميلة*" على سبيل المثال .

(٨٣) **L'Ile enchantée** , p. 176 .

(٨٤) **Le Pavé** , Dreyfous 1883 , p. 196 . قارن ببداية "*العجائز الصغيرات*" وختام قصيدة "*الآنسة بيستوري*"(Baudelaire , **Œuvres** , Pléiade , t. I , p. 102 et 487) . كانت "*العجائز السبع*" لبودلير في ذاكرة "ريشوبان" وهو يكتب "*كابوس*"، حيث تتبدى لنا ، في الضباب "ذي الكثافة الفلزية" ، سلسلة من الخيالات

المخيفة ، التي يتكشف أنها تخرج من ملجأ مخصص لتقويم اعوجاج الأعضاء (ص ١٠٦) .

(٨٥) **Types : Les Assis**, p. 287 .

(٨٦) ربما تكون الكراهية الموجهة ضد الجالسين ، وإزاء الثبات ، هي الملمح الوحيد المشترك بين "رامبو" و"ريشوبان" (وقد سافر هذا الأخير ، الذي كان – على التوالي – مدرسا وبحارا وحمالا ، إلى جميع أنحاء أوربا وتركيا) . ويمكننا أن نضيف أن "ريشوبان" قد شارك في "*البوم زوتيك Album Zutique*" . قارن بما سبق، ص ٣٣ من هذا الجزء، ملحوظة ١٠٣ .

(٨٧) "قلم فحم" ، **Le Pavé**, p. 366

(٨٨) "رسم بالطباشير الأحمر"، **Le Pavé**, p. 369

(٨٩) إجابة على استقصاء "ج. هوريه" ، عام ١٨٩١ (Mallarmé, **Œuvres**, Pléiade, p.869) .

(٩٠) إجابة على استقصاء "ج. هوريه" ، عام ١٨٩١ (Mallarmé, **Œuvres**, Pléiade, p.869) .

(٩١) ظهرت "تخطيطات" هويسمان في عدة مجلات ، قبل جمعها في ديوان (قارن بما سبق ، ص ٣٤ من هذا الجزء).

(٩٢) نشرت "*التصميمات الباريسية*" لـ"ج. دوبوي" في "*في ليتريز*" عام ١٨٨٣ ، وتتضمن "المنشد العجوز" و"مغني الشوارع" و"سيدة مكتب الصرافة"، إلخ ..

(٩٣) قارن بـ"*عن الامبراطوري*" لـ"ج. أوريول" (**Chat Noir**, 25 août 1883) ؛ ونعلم أن الأتوبيس قد لعب دورا هاما في "*أناشيد مالدورور*" ، الكتاب الثاني .

(٩٤) قارن بـ" النشيد الغنائي للشمس الصخرية الجميلة" لـ"ج. أوريول" أيضا (**Chat Noir, 9 février 1884**) .

(٩٥) فيما يتعلق بمقطوعة "المهرج الصغير" لـ"جيبومو" ، المنشورة في "*روفي مودرن إيه ناتوراليست*" عام ١٨٨٠ ، يمكننا أن نذكر "المهرج العجوز" لبودلير و"الأرمل" (التي أصبحت "ذكرى غامضة") لمالارميه .

(٩٦) "*لو باياسون*" ، التي كان "تايلاد" يوقع فيها باسم "لوريتراكيو" الأشعار والمقالات والحوليات ، التي أعطاها "تايلاد" إلى "لو باياسون" ، وقد جمعت في **Bagnères – Thermal** publié à Bagnères chez Léon Péré en 1887 .

(٩٧) **Bagnères-Thermal**, 1er série (1880-1885), p. 259 .

(٩٨) "باريس ، أسطورة حديثة" مظهر بحثه "ر. كايوا" في *Le Mythe et l'homme*, **Les Essais**, VI, Gallimard, 1938, p. 180-206 . إنها السيريالية – بشكل خاص – التي ستقود هذه الأسطورة نحو ازدهارها (قارن بما سيلي، ص ٥٢٧ من هذا الجزء) .

(٩٩) *La Musique et les Lettres*, **Œuvres**, Pléiade, p. 655 .

(١٠٠) قارن – على سبيل المثال – بتهجم "موريس" العنيف ، في "التعميد" المنشورة باعتبارها "قصيدة نثر" ضـــد الإنجاب (**Nouvelle Rive Gauche**, n° 8, 29 déc. 1882) .

(١٠١) تذكرنا "عجائز عذراوات" لـ" ميتينييه ")٢٤ نوفمبر ١٨٨٢) بـ"عجـــائز صغـــيرات"؛ وفي "جـــورب وردي" لموريس (١٩ يناير ١٨٨٣) ، يدور الموضوع حول "حلية وردية وسوداء" ، تعود – مباشرةً – إلى Lola de Valence (Baudelaire, **Œuvres**, Pléiade, p. 175).

(١٠٢) على سبيل المثال في "مشاهدة" (٩ فبراير ١٨٨٣) ، تعود الجملة الأولى من القصيـــدة إلى الظـــهور – في أجزاء متعاقبة– موزعةً في نهاية كل مقطع : إنه – إلى حدٍّ ما – النسق المستخدم ، نظمًا ، في الروندو القديمة .

(١٠٣) *Cheval de retour*, **Lutèce**, 11-18 mai 1883.

(١٠٤) **L'autre un peu**, 25 octobre-1er novembre 1885 .

(١٠٥) **Panthéonades**, 23-30 août 1885 .

(١٠٦) *Apologie* (Mémoires d'un Veuf, 1886, Vanier; **Œuvres complètes**, t. IV, Messein, p. 229).

(١٠٧) **Revue Indépendante**, décembre 1884 . وستنشر *Paysages* في ديوان عام ١٨٨٨ .

(١٠٨) Deffoux et Dufay, **Anthologie du Pastiche**, Crés, 1926, t. II, p. 130 .

(١٠٩) مارتينو ، مقال عن "بواكتوفان" في **Mercure de France**, 15 novembre 1921, p. 129 . كان "بواكتوفـــان" مرتبطًا بشدة بهويسمان .

(١١٠) **Songes**, Bruxelles, Kistemaecker, 1884 ؛ ستلي **Derniers Songes**, Lemerre, 1888 (إضافةً إلى الـــ"أحلام" المنشورة بعد الوفاة) .

(١١١) **La littérature de tout à l'heure**, Perrin, 1889 .

(١١٢) **Le Chat Noir**, 24 novembre 1883 .

(١١٣) "الخرافة ، حكاية مختلفة" بقلم "جان لوران" (٤ أغسطس ١٨٨٣) ، "لأن قصيدة نثر" بقلم "ش. بوييـــه" هي – في الواقع – أقصوصة ، لكنها مكتوبة في مقاطع (١٥ أغسطس ١٨٨٥) ، إلخ ..

(١١٤) **Bohémienne**, **Croquis à la plume**, par R. d'Alzac (20 octobre 1883); **Neige à minuit**, par Ajalbert (28 février 1885), etc.....

(١١٥) ويذكر "ج. أوريول" سلسلةً كاملةً – من فبراير إلى أبريل ١٨٨٤– تتميز باستخدام التكرار .

(١١٦) ومن بينها "طبلة آركول" المترجمة من مجلة "*ميسترال*" (٢٤ مايو ١٨٨٤) . ومذهب العامية الذي كـــانوا يتحمسون له وقتئذ (قارن بمقال "ل. بلوي" ، ٣١ مايو ١٨٨٤) ، هل كان له تأثير ما على قصيدة النثر ؟ يمكننا اعتقاد ذلك عندما نقرأ —في "*شا نوار*" — أن مؤلف "نيرتو" قد ترجم هذه القصيدة في "نـــثر مـــوزون" مذكـــرا بتجريديتها باللغة الفرنسية ببعض ليدات هايني " (٢٤ مايو ١٨٨٤) .

(١١٧) عنوان (حقيقي تماما !) أعطاه "أوريول" لسلسلة من النثريات عام ١٨٨٥ .

(١١٨) "دي كرو" ، "*ماسة سودها الدخان*" (٢٠ ديسمبر ١٨٨٤) ، "*أغنية أجمل امرأة*" (٧ فـــبراير ١٨٨٥) ، إلخ ؛ ولمالارميه "*شيطان التماثل*" (٢٨ مارس ١٨٨٥) ، وعديد من "*صفحات منسية*" عام ١٨٨٦ .

(١١٩) ويمكننا الرجوع إلى Ghil, **Les dates et les œuvres**, Crés, 1923 ، و M.-L. Henry, **Stuart Merrill**, Champion, 1927 فيما يتعلق بهذه المجموعة ، التي ستصبح واحدة من أنشط خلايا الرمزية .

(١٢٠) Ghil, **Les dates et les œuvres**, Crés, 1923, p. 23 .

(١٢١) **Chapelets** (2 décembre 1884), **Hiemal** (janvier 1885) ، ومقطوعة "*الغائبة*" (٢ مارس ١٨٨٥) ، الأكثر إثارة للاهتمام ، مكونة من سبع مقطوعات تبدأ كل منها وتنتهي بنفس الكلمات ، ويقترن تنميق هذا الشـــكل — هنا — بتنميق الفكرة . فالتغني بـــ"اللذة القصوى للغياب" لهو أمر انحطاطي تماما .

(١٢٢) مارس ١٨٨٥ (**Œuvres** de Mikhaël, Lemerre, 1890) .

(١٢٣) يونيو ١٨٨٥ . حول هذا الميل ، الذي دفع به "ميريل" إلى حده الأقصى ، فيما يتعلق بالمجارفة والانســـجام المحاكاتي (وربما تحت تأثير الشعر الإنجليزي) ، قارن بما سيلي ، ص ٢٤١ من هذا الجزء .

(١٢٤) Michaud, **Le Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, p. 236 .

(١٢٥) المرجع السابق ، ص ٢٣٨ .

(١٢٦) **La Légende de Thyl Uylenspiegel**, 1867 .

(١٢٧) خمائل، ١٨٦١؛ أيام العزلة، ١٨٦٢؛ ساعات الفلسفة، ١٨٧٣ (وقد أعيد نشر هذا المؤلف الأخـــير عـــام ١٨٨١) .

(١٢٨) **Heures de philosophie**, CL, p. 216 .

(١٢٩) **La Renaissance belge** ، في العدد الخاص الذي خصصته **La Plume** في ١٥ يونيو ١٨٩١ لمجلـــة *La Jeune Belgique* .

(١٣٠) وسنتحدث —فيما بعد بقليل — عن "بعض النثريات" المختلطة بالنظم لدى "موكيل" (**Wallonie**, 1887)؛ وعن "المخالب الدافئة" لـــ"مايترلينك" ، التي تقترب "أبياتـــ"ها أو "آياتـــ"ها من النثر وقصائد نثر "فيرهـــارين" ،

قارن بما سيلي ، ص ٩٧ ، وص ١٢٦ ، الملحوظة ٢٧ ، وص ٢١٤ وما يليها من هذا الجزء .

(١٣١) العبارة لميشو ، سبق ذكره ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٧ .

(١٣٢) . **L'Orgue de Barbarie**

(١٣٣) ونضيف أن "لومونييه" كان قد جمع -- عام ١٨٧٠ – سلسلة من "*تخطيطـــات الخريــف*" (بـــاريس – بروكسيل ١٨٧٠) كتبها قبل أربعة أعوام – وهي أوصاف أكثر من كونها قصائد .

(١٣٤) على سبيل المثال "في المغسل" (**Wallonie**, 1889) ، التي تصف برهافة التفاصيل الواقعية لاستحمام خادمـة من المزرعة .

(١٣٥) المنشورة –على التوالي – أعوام ١٨٨١ و١٨٩٦ و ١٩٠٠ .

(١٣٦) منح "رودينباخ" هذا العنوان إلى "لومونييه" باسم "بلجيكا الشابة" ، خلال مأدبـــة أقامـــها لـــه زمـــلاؤه وأصدقاؤه عام ١٨٨٣ .

(١٣٧) قارن بما سيلي ص ٢٠٧–٢٠٨ من هذا الجزء .

(١٣٨) "دراسات صغيرة" لـــ"أرنولد جوفان" في "لا باسوش" ، أبريل ١٨٨٥ ، و"انطباعات وأحاسيس" لنفـــس الكاتب أيضا في "لا باسوش" ، ديسمبر ١٨٨٤ .

(١٣٩) قارن بـــ *L'Heure vague*, de Chainaye (**La Basoche**, octobre 1885) .

(١٤٠) قارن بما سيلي ، ص ٢١٠ من هذا الجزء .

(١٤١) قارن بـــ"العيد الشعبي لخبز الأبازير" لـــ"أ. بونتييه"(الأول من يونيو ١٨٨٢)، وهو احتفال شعبي فلمندي حقيقي : "كل شيء يطقطق، كل شيء يفرقع، كل شيء يشخر .. وعلى المسارح راقصات باليه قامت الشـــمس بإحراقهن وإحراق وجوههن، والثياب الرثة حائلة، والموسيقيون ذوو الشوارب، الملتحون والحليقون ، والمـــترعون بالتراب حتى أمعائهم ..". وتتلاقى – بكثرة – عناوين فرعية مثل : رسم مطبوع ، تخطيطات .

(١٤٢) "روح الأشياء" سيكون العنوان الذي سيمنحه "شاماني" إلى ديوانه النثري (قارن بما سيلي ص ٢١٢ من هذا الجزء).

(١٤٣) "على ضوء القمر" ، قصيدة أعيد نشرها في "*شا نوار*" ، في ١٧ ديسمبر ١٨٨٣ . قارن أيضا – على سبيل المثال -- بـــ"حلم خريف" (**Jeune Belgique**, 15 février 1884) .

(١٤٤) . **Revue des Deux Mondes**, novembre 1890, p. 220

(١٤٥) . **Revue des Deux Mondes**, novembre 1890, p. 221

(١٤٦) *Définition de la Poésie* (Enquête de Léo d'Orfer), **La Vogue**, 18 qvril 1886 .

(١٤٧) خطاب من "مالارميه" إلى "غيل"، ٧ مارس ١٨٨٥ ، ورد ذكره في **Les Dates et les Œuvres**, de Ghil, Crés, 1923, p. 17 .

(١٤٨) حول هذه الطرق المختلفة في "جعل" الشعر "موسيقيا" ، انظر أطروحتي حول **Mallarmé et la Musique**, *Introduction*

(١٤٩) **La Revue Wagnérienne,** à la suit de **Mallarmé par un des siens,** Messein, 1936 .

(١٥٠) بعد وفاة "فاجنر" (١٨٨٣) ، التي جددت الاهتمام به ، توجه كثير من الفرنسيين إلى بـــيروت عـــامي ١٨٨٣ و١٨٨٤ للاستماع إلى "بارسيفال" ؛ وذهب بعضهم أيضا إلى ميونيخ عام ١٨٨٤ للاستماع إلى "رباعية": هناك خطط "دوجاردان" وبعض الأصدقاء لإنشاء "روفي فاجنرين" .

(١٥١) **La Revue Wagnérienne,** à la suit de **Mallarmé par un des siens**, Messein, 1936 , p. 201.

(١٥٢) Lichtenberger, **Wagner,** Alcan, 1910, p. 138

(١٥٣) Grange Woolley, **Richard Wagner et le Symbolisme français,** P.U.F., 1931; Michaud, **Message du Symbolisme**, t. I, p. 205-210; t. II, p. 321-326 et passim . لقد بحثت العلاقات بين "مالارميـــه" و"فـــاجنر" في أطروحتي الثانوية حول "مالارميه والموسيقى" .

(١٥٤) Lichtenberger, **Wagner**, Alcan, 1910, p. 218 .

(١٥٥) **Les premiers poètes du vers libre**, à la suite de **Mallarmé par un des siens**, p. 173 .

(١٥٦) خطاب "موكيل" إلى "دوجاردان" ، مذكور في **Les premiers poètes du vers libre**, p. 170-172.

(١٥٧) رد على "استقصاء" جول هوريه، Mallarmé, **Œuvres**, Pléiade, p. 867

(١٥٨) بفضل هذا التعقيد السيمفوني ، كما يقول "ليشتنبرجر" ، "يتدفق إلى الخارج .. الغموض المرعـــب لحيـــاة الروح الحميمة، ويترجم في شكل يؤثر مباشرة على الحواس في سيل لحني مســـتمر " (**Wagner,** Alcan, 1910, p. 137).

(١٥٩) رد على "استقصاء" جول هوريه، Mallarmé, **Œuvres**, Pléiade, p. 868

(١٦٠) حول "رمية نرد" ، قارن بما سبق ، ص ٣٨٠ من الجزء الأول من هذا الكتاب ، ومؤلفي **Mallarmé et la Musique** .

(١٦١) **Du Classicisme au Symbolisme**, Nouvelle Revue critique, 1929, p. 199 .

(١٦٢) يقول "بوازا" إن "ارتياد أوبرات فاجنر قد ولد – لدى بعض الشعراء – فكـــرة الأوركســـترالية الأدبيـــة للقصيدة" (**Le Symbolisme,** Renaissance du *Livre, 1919,* p. 152). وسنرى فيما بعد (ص ٣٩٢ ، وما يليها من هذا الجزء) التطبيق الذي ستقوم به المدرسة الأوركسترالية لهذه الفكرة .

(١٦٣) قارن بما سيلي ، ص ٩٠ من هذا الجزء .

(١٦٤) *Crayonné au théâtre* (1893), **Œuvres,** Pléiade, p. 327 ؛ و"في ذكرى اللحن الفاجنري" ، مثلما يقول أيضـا "جرانج دوللي" عن "أسطورة أنطونيا" (**Richard Wagner et le Symbolisme français,** P.U.F., 1931, p. 165).

(١٦٥) انتشرت مفاهيم "فاجنر" بكثرة – في هذه الفترة – من خلال "خطاب إلى فييو" ، الذي ألحقـه "فـاجنر" بترجمة مؤلفه *"أربع قصائد للأوبرا"* (نورديبا ، ١٨٦١) ، ومن خلال "المجلة الفاجنرية" التي ستستمر حتى منتصف عام ١٨٨٨ .

(١٦٦) **Lettre à Villot,** p. XXIII .

(١٦٧) على الشعر أن يعترف – كما يقول "فاجنر" – بأن "طموحه الخفي والعميق هو أن يتحول في النهايـــة إلى موسيقى" (**Lettre à Villot,** p. XXVII).

(١٦٨) **La Revue Wagnérienne,** à la suit de **Mallarmé par un des siens,** Messein, 1936 , p. 230 .

(١٦٩) *Considérations sur l'art wagnérien* (**Revue Wagnérienne,** juillet-août 1887) .

(١٧٠) حول بحر الشعر ولغته لدى "فاجنر"، انظر – بشـــكل خـــاص – Ernst, **L'art de Wagner, L'œuvre poétique,** Plon, 1893, p. 59-87

(١٧١) إرنست، المرجع السابق، ص ٦٨ . وحول التماثلات بين المفاهيم الفاجنرية والفكرة المالارمية عـــن "لغـــة جوهرية" ، انظر كتابي **Mallarmé et la Musique,** chap. 1

(١٧٢) *Lettre à Villot,* précédant **Quatre Poèmes d'Opéra,** Bourdilliat, 1861, p. XXV .

(١٧٣) **Revue Wagnérienne,** 8 octobre 1885. قارن بـــ Dujardin, **La Revue Wagnérienne,** à la suite de **Mallarmé par un des siens,** Messein, 1936, p. 219

(١٧٤) **Revue Wagnérienne,** septembre-octobre 1887 (حول ترجمات "فيكتور وايلدير") ص ١٩٣.

(١٧٥) وستذكر – بسهولة أكبر – ضلالات أدبية غريبة، مثل قصيدة "حلقة" لألبير تراشيل، التي يتحدث عنها "ر. دي جورمون" باعتبارها محاولة في "الموسيقى الأدبية"، حيث يتبادل فيها راعٍ ومسافر صيحات : "هو هـــوو !" لا تنتهي ... (**Mercure de France,** mai 1894) .

(١٧٦) I. de Wyzewa, **Revue Wagnérienne,** juin 1886 .

(١٧٧) انظر I. de Wyzewa, **La Revue Wagnérienne, Essai sur l'interprétion esthétique de Wagner en France**, Perrin, 1934, p. 132-133 . وقد اعترف "دوجاردان" بنفسه أن "فاجنر" كان له –في "روفي فـلحنريين" – "حواريون راحوا ، على ضوء مؤلفاته ، لا يبحثون عنه فحسب ، بل يبحثون عن أنفسهم ، بدلا من أن يكتفـــوا باقتفاء أثره" (**La Revue Wagnérienne**, à la suite de **Mallarmé par un des siens**, Messein, 1936, p. 214) .

(١٧٨) لأن الموسيقى – من ناحية أخرى – مكلفة بالدور الرئيسي ، وتعبر عما لا يستطيع الشـــعر قولـــه ؛ "وفي الحقيقة، فإن عظمة الشاعر تقاس ، بشكل خاص ، بما يتجنب قوله كي يتركنا نقول لأنفسنا ، في صمت ، مـــا لم يعبر عنه ، لكن الموسيقي هو الذي يجعل ما لم ينطق مسموعا بوضوح ، والشكل المؤكد لصمته الباهر هو **اللحـــن الذي لا ينتهي**" (**Lettre à Villot**, p. LXII) .

(١٧٩) Wyzewa, **Revue Wagnérienne**, juin 1886 (أعيد نشره في **Nos Maitres**, Perrin, 1895, p.50) .

(١٨٠) قارن بـــ Jamati, *Le langage poétique*, dans **Formes de l'Art, Formes de l'Esprit** (N° spécial du *Journal de Psychologie*, P.U.F., 1951) p. 270

(١٨١) . **Revue Wagérienne**, juin 1886

(١٨٢) **Revue Indépendante**, décembre 1886 (ذكرته "إ . ويزيوا"، **مرجع سابق**، ص ٢٣). قـــارن بـــــ **La Revue Wagnérienne**, juin 1886

(١٨٣) الذي أبدى تحفظات دالة اعتبارا من ٨ أغسطس ١٨٨٥ ، في *Revue Wagnérienne* على "التحدي" الـــذي فرضه "فاجنر" على الشعراء (R. Wagner, *Rêverie d'un poèt français*, **Œuvres**, Plélade, p. 541) .

(١٨٤) . *Considérations sur l'Art Wagnérien* (**Revue Wagnérienne**, juillet-août 1887)

(١٨٥) . **Revue Wagnérienne**, juin 1886; *Nos Maitres*, p. 51

(١٨٦) **La Littérature de tout-à-l'heure**, Perrin, 1889, note ؛ وموريس – الذي يلوم "فاجنر" علـــى صنعـــه **الوحدة** أكثر من **التركيب** بين الفنون – يرى، هو أيضا، أن كافة الفنون ينبغي أن تخضع للشعر ، الفن الأسمى.

(١٨٧) **المرجع السابق** ، ص ٢٤٠-٢٤١ .

(١٨٨) **المرجع السابق**، ص ٣٨١ . ووفقا لموريس ، فإن التركيب قد يتحقق بشكل أكثر توفيقا بالتحام الشـــعر والنثر "في مزيج لا يمكن تسميته" (ص ٣٧٩)، مزيج ليس شيئا آخر، بداهة، سوى الشعر الحر .

(١٨٩) قارن بما سيلي ص ١٢٥ ، من هذا الجزء .

(١٩٠) هو الموقف الذي اتخذه "مالارميه" منذ عام ١٨٨٥ ، وأكده في مقالاته التالية حول المسرح (قـــارن بـــــ *Planches et feuillets*, **Œuvres**, Pléiade, p. 328

(١٩١) Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, t. II, p. 415؛ ونقرأ– بـــالفعل ، لــدى "موريــس" — "أن "التركيب" سيعيد **الفن** إلى **الوحدة** البدائية والمركزيــة" (**La Littérature de tout-à-l'heure**, Perrin, 1889, p. 356).

(١٩٢) **Les dates et les œuvres**, Crés, 1923, p. 58-59 .

(١٩٣) R. Ghil, **Traité du Verbe, 1er** édition (1886), p. 23 ؛ الفصل بعنوان "الفاجنرية" .

(١٩٤) **المرجع السابق** ، ص ٣٠ .

(١٩٥) **المرجع السابق** ، ص ٢٦ .

(١٩٦) **المرجع السابق** ، ص ٢٧ .

(١٩٧) **المرجع السابق** ، ص ٢٨ .

(١٩٨) **المرجع السابق** ، ص ٣٠ .

(١٩٩) ها هي –على سبيل المثال – سلسلة من المعادلات مستمدة من "من المنهج إلى المؤلف" الذي هو "*بحث في الكلمة*" . وقد أعيدت كتابته واستكمل (طبعة نمائية ، عام ١٩٠٤) :

ô , o , io , oi	= السلسلة الخفيضة	= الهيمنة، المجد، اليقين =	ô , o , io , oi
p , r ,s	آلات ساكسفون	غريزة التفوق، والتأسيس.	حمراء
		تأمل، إرادة، حزم.	

(٢٠٠) سبق أن قمت بذلك في أطروحتي عن **Mallarmé et la Musique**, *Introduction* ؛ انظر أيضا Lote, *Poétique du Symbolisme, V: La valeur synesthésique des timbres vocaux et René Ghil* (**Revue des Cours et Conférence**, 1933-1934, t. II, p. 357-371)

(٢٠١) سنلاحظ – على سبيل المثال – أن القيم الحسية أو الشعورية ، المسندة إلى الحروف المتحركـــة ، ليســت واحدة لدى "غيل" و"رامبو" . ورغم هذا ، فقد ادعى "غيل" أنه يقيم نظامه على أسس علمية ، على الأقل فيمـــا يتعلق بالعلاقات حرف متحرك – لون – أداة ؛ فنظريته مبنية على أعمال "هيلمولتز" .

(٢٠٢) خطاب إلى "غيل" ، في ٧ مارس ١٨٨٥ (حول أساطير الروح والدم) ؛ جاء ذكره في **Les Dates et les Œuvres**, Crés, 1923, p. 17 . وفي "*بحث في الكلمة*"، يذكر "غيل" مالارميه باعتباره الشاعر الأسمى ، أستاذ الشعر والموسيقى .

(٢٠٣) **Traité du Verbe**, p. 27 .

(٢٠٤) قارن بما سبق ، ص ٧٢ من هذا الجزء .

(٢٠٥) قارن بـــ P. Jamati : *Les découvertes techniques de René Ghil, L'instrumentation verbale et les rythmes évoluants*, dans *Hommage à René Ghil* (No spécial de **Rythme et Synthèse**, Paris, 1926), p. 93-98

(٢٠٦) قارن بما سيلي ص ٢٠٥ من هذا الجزء .

(٢٠٧) حول "فكر رينيه غيل"، انظر مقال "جاماتي" المنشور في **Hommage à René Ghil**, p. 89-92.

(٢٠٨) *René Ghil et l'Œuvre-une*, **Hommage à René Ghil**, p. 80؛ ونعلم أن "غيل" قد توفي دون أن ينجز هـــــذا "المؤلف – الواحد" ، الذي تخيله ، منذ شبابه ، نصبا ثلاثيا ، كنوع من ملحمة للكون ، لم يكتب منـــــه ســـوى حلقتين .

(٢٠٩) العبارة لمالارميه في *Autobiographie* (**Œuvres**, Pléiade, p. 663)

(٢١٠) قارن بمقالي حول *Le Coup de Dés de Mallarmé replacé dans la perspective historique* (**Revue d'histoire Littéraire**, avril-juin 1951, p. 194-195)

(٢١١) نعلم أن "هنري بوكلير" و"جابرييل فيكير" قد نشرا – عام ١٨٨٦ – محاكاة ساخرة للأشعار "الانحطاطية"، تحت عنوان "الانحطاط ، قصائد انحطاطية" لأدوريه فلوبات، بيزنطة، لدى "ليون فانيه" (أي "ليون فانييه"). ويمكـــن قراءة بعض منها في *Anthologie des Poètes d'Aujour-d'hui* par Van Bever et Léautaud (**Mercure de France**)

(٢١٢) Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, p. 409.

(٢١٣) العبارة لفاليري ، **Variété**, p. 95 ؛ وقد استعادها "مارسيل ريموند" **De Baudelaire au Surréalisme**, Corti, 1940 ، الذي رأى في هذا الجهد السمة المميزة للحركة الشعرية الحديثة منذ "بودلير" .

(٢١٤) **La Phalange**, 1907, p. 415.

(٢١٥) مديرا "لوتيس Lutèce " .

(٢١٦) **Proses Décadentes**, Imprimerie de Lutèce, 1886, p. 73.

(٢١٧) **Le Décadent**, 1er mai 1886.

(٢١٨) **المرجع السابق** ، ٣٠ أكتوبر ١٨٨٦ .

(٢١٩) *La Musique et les Lettres* (**Œuvres**, Pléiade, p. 653) .

(٢٢٠) **Mallarmé par un des siens**, Messein, 1936, p. 52.

(٢٢١) **المرجع السابق**.

(٢٢٢) المقصود هو "معجم صغير لخدمة مهارات المؤلفين الانحطاطيين والرمزيـــين Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes "، تأليف "بلوبير" ، ونشره "فانييه" عام ١٨٨٨؛ وفيه يرد ذكر "بول آدام" و"بواكتيفان" و"مالارميه" نفسه في مكانة مناسبة .

(٢٢٣) **Mallarmé par un des siens**, Messein, 1936, p. 56 .

(٢٢٤) وهو ما لن يمنعنا من العثور – على سبيل المثال – على هذا البيت لباجو : "السماء النضرة أبدا بعذراواتهـــا الزرقاوات" ، وهذا البيت الأخير لـــ"أ . أوريه" : "أيتها المرأة الفاتنة بشكل فوق الإلهي !" .

(٢٢٥) **Les origines du Symbolisme,** Messein, 1936, p. 43-50 .

(٢٢٦) وسيعاد نشر هذه القصائد الثلاث (شكوى الخريف ، ارتعاشة الشتاء ، ظاهرة مستقبلية) في شهر يونيو في "*شا نوار*" ، مصحوبة بـــ"شيطان التماثل" التي خارت أمامها شجاعة "كان" .

(٢٢٧) *Promenades Littéraires,* 4° série, **Mercure de France**, 1920, p. 14 .

(٢٢٨) قارن بما سبق ، ص ٣٨ – ٣٩ من هذا الجزء .

(٢٢٩) "التلال المنحنية ٤٥ درجة على مساحة ثابتة مثلما في أملاك آرنهايم .." ؛ "نسمع طوائف المغنين الكبار" .

(٢٣٠) على سبيل المثال :

L'éphémère Idole , au frisson du printemps , (11)
Sentant des renouveaux éclore , (8)
Se guêpa de satins si lointains et d'antan : (12)
Roses exilés des flores ! (7)

المعبودة الفانية ، في ارتعاشات الربيع ، (١١)
تتفتح وهي تشعر بتجديدات (٨)
تحيط خصرها النحيل بالساتان البعيد وبالعام الماضي : (١٢)
زهور منفية من نباتات البلد ! (٧)

(٢٣١) مثلما في الجملة الأولي: "تحت الأشجار، التي تتأرجح أغصانها على إيقاعات المبخرة، تحت المطر المتحـــرك لأشعة الشمس، جاء العشاق يجلسون (لاحظ السجع في asseoir يجلسون و encensoir مبخرة).

(٢٣٢) هكذا يجعل "كان" الإيقاع الحي والمنتظم للمجاذيف – وهي تضرب الماء - محسوسا بأن يجمع الأجـــزاء

الفردية ، اثنين اثنين: " Pavoisez de rouge, / pavoisez de bleu / l'allance rapide / entre les rivages./ Les villas sourient / entre les glycines, / les refrains s'en vont / le long des coteaux " (ثمانية أجزاء يتكون كل منـــها مـــن خمسة مقاطع لفظية) .

(٢٣٣) G. Kahn, *Les Poèmes* (à propos de *Ballades Françaises* de P. Fort), **Revue Blanche**, 1897, t. XII, p. 403 .

(٢٣٤) **La Vogue**, n° 2, et **Le Thé chez Miranda**, Tresse et Stock, 1886, *Quatrième Soirée*.

(٢٣٥) ويذكر "دوجاردان" عن "موريا" و"ب . آدام" مقطوعة "يوبيل الأرواح الوهمية" (المستمدة من روايتـــهما الثانية "آنسات جوبير") ، المنشورة في شهر أكتوبر في "لافوج" ، باعتبارها مكتوبة في جزء منها نثرا ، وفي جـــزء شعرا ، شعرا حرا- رغم أنه يمكن مناقشة صفة "الشعر" فيها (*Les premiers poètes du vers libre*, à la suite de **Mallarmé par un des siens**, Messein, 1936, p. 139) .

(٢٣٦) مرجع سابق ، ص ١٧٤ من الأصل الفرنسي . مثل "كان" و"موريا" ، يطرح "دوجاردان" نفسه كقائد .

(٢٣٧) وها هي عينة: "عينان مفتوحتان على الحلم، عينان نادرتان، شديدتا الصفاء، عينـــان شـــاحبتان؛ عينـــان واسعتان وسط صفاء؛ نظرة عذبة، مؤثرة، عميقة مثل يوم قمري، عينان شديدتا الاتساع ومضيئتان. وجه بلا لـون وغير ملون مثل القمر الوحيد الحزين.. " (**Vogue**, t. II, n° 3, 2 août 1886). وسنلاحظ "علامة الانتقال"، "يـــوم قمري jour lunaire"، التي تتيح "تحويل" **العينين إلى قمر**— وبطريقة مضحكة، أعرب "لافورج"— خلال وجـــوده في برلين، في ١٣ أغسطس — عن هلعه إزاء نثر مشوش إلى هذا الحد؛ "هذا النثر، هذا النثر ذاك ! إنه يخنقـــني مثـــل التراب، إنه يلتصق بي مثل العسل الأسود. قرأته أثناء تناول العشاء، حسنا ! لم أستطع بلع اللقيمات" (*Lettre à un ami*, **Mercure de France**, 1941, p. 209) .

(٢٣٨) *Les premiers poètes du vers libre*, à la suite de **Mallarmé par un des siens**, Messein, 1936, p.157

(٢٣٩) *Promenades Littéraires*، ذكره Mansell Jones, *Walt Whitman and the origines of the vers-libre*, **French Studies**, avril 1948, p. 128 . ويرى "مانسيل جونز" أن هذا التأثير موضع شك إلى حد بعيد، وخاصـــة بســـبب الطبيعة **الخطابية** لشعر ويتمان ؛ ورغم هذا ، يبدو أن هذا التركيب لعناصر "النثر" وعناصر "الشعر" كانت تتفق مع نزعات الرمزيين .

(٢٤٠) انظر Jean Catel, **Rythme et langage dans la première édition des Leaves of Grass**, Causes, Montpellier, 1930 . وفيما يتعلق بالآيات ، قارن بما سيلي ، ص ٣٦٣ وما يليها من هذا الجزء .

(٢٤١) "لقد حان الوقت — في اعتقادي — لتحطيم حواجز الشكل أساسا بين النثر والشعر" ، هكذا قال "ويتمان" في "نيو بويتري *New Poetry*" ، ويضيف متحدثا عن الشعر الموزون : "لقد انتهى يوم هذه القافية التقليدية" *Œuvres complètes*, t. II, p. 272, cité par Mansell Jones, *Walt Whitman and the origines of the vers-libre*, **French Studies**, (avril 1948, p.61) .

(٢٤٢) *New Poetry*، ذكره أيضا "مانسيل جونز"، ص ٦٢. قارن بما سيلي ص ٣٨٥ من هذا الجزء .

(٢٤٣) نشرت قصيدة "بحرية" في العدد السادس من "لافوج" (٢٩ مايو — ٣ يونيو ١٨٨٦) ، و"حركة" في العدد التاسع (٢١ — ٢٧ يونيو) ؛ وأول شعر حر نشره "كان" و"لافورج" كان في شهري يوليو وأغسطس (انظر (Dujardin, **Les premiers poètes du vers libre**, p. 134-145 .

(٢٤٤) **المرجع السابق** ، ص ١٥٥.

(٢٤٥) **المرجع السابق** ، ص ١٥٣.

(٢٤٦) **مرجع سابق** ، ص ١٥١ .

(٢٤٧) **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. I, p. 156؛ قضية رابحة طبعا، لا بين الجمهور العريض، بل بين الرمزيين المترددين حتى ذلك الحين بين عدة أشكال شعرية .

(٢٤٨) Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, p. 409.

(٢٤٩) **Sur le cadavre d'un petit Savoyard**, Pléiade, 1886, p. 182 .

(٢٥٠) "تزين أعلام العيد الملونة المدينة .. "، **La ville**, Pléiade, p. 186 . قارن أيضا في قصيدة "مدينة" لرامبو : "رايات الحرب اللامعة" ، "احتدام السماء يزين الصواري"(**Œuvres**, Pléiade, p. 181) .

(٢٥١) "على مسافة هائلة فوق صالوني تحت الأرضي ، كانت البيوت تتجذر ، والضباب يتجمع . الطين أحمر أو أسود . مدينة ، مدينة بلا نهاية ! " (*Enfance V*, **Œuvres**, Pléiade, p. 170) .

(٢٥٢) **Le Symboliste**, n° 1, octobre 1886 .

(٢٥٣) التعبير لميشو **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, p. 340

(٢٥٤) وما يزيد دهشتنا أن "موريه" قد طالب — فيما يبدو — بـ"أولوية الشعر الحر" (قارن بـ Dujardin, **Les premiers poètes du vers libre**, p.129)، وأنه كان سيرسل إلى "لافوج" —عام ١٨٨٦ — قصيدة كاملة من الشعر الحر ، "آه ! لماذا شفتاك بين ضربات بلطة الملك ؟".

(٢٥٥) ولم تتجاوز مجلة "سيمبوليست" — التي أسسها "كان" و"آدام" و"موريا" — العدد الرابع . وبالإضافة إلى نظريات "آدام" ، ستترك الذكرى التي لا تفنى لحوليتها الأولى ، التي وصفت فيها — بمحببات مالحة — "بوليفار" الإيطاليين برطانة هذا العهد : "تحت وطأة سماوات مستوية ، في الأضواء المحتدمة للمصابيح تطرز الشارع البيوت ، إلخ...".

(٢٥٦) قارن بما سبق ، ص ٧٢ من هذا الجزء .

(٢٥٧) ومن جانبهم ، أسس "كان" ومجموعته — التي وحد بينها الإعجاب بمالارميه والنزعة الأوركسترالية — مجلة "الانحطاط" كي يسجل "الانشقاق التام مع تلاميذ فيرلين المزعومين — وهو عنوان فريد مادام الأمر يتعلق بإعلان الحرب ضد "كان" و"موريا" الموصومين بأنهما انحطاطيان . حول هذه المشاحنات ، انظر Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, p. 345-346 . وبالنسبة لغيل و"ميريل لي كاردونيل" و"ليو دورفيي" — (الذي قطع علاقته بكان) — فإن "الشعر الكلاسيكي هو الشعر الوحيد" .

(٢٥٨) **Le Symboliste**, n° 3 .

(٢٥٩) Bobo, **Le Symboliste**, n° 2 .

(٢٦٠) "روح "بيرو" حديث تحت قفزات مهرج" (L. Guichard, **Jules Laforgue et ses poésies**, P. U. F., 1950, p. 117) .

(٢٦١) يوليو ١٨٨٦؛ *Lettre à un ami*, **Mercure de France**, 1941, p. 194

(٢٦٢) انظر *Premiers Poèmes*, avec une *Préface sur le vers libre* (**Mercure de France**, 1897), et Dujardin, **Les premiers poètes du vers libre**, p. 109-128

(٢٦٣) نجد العبارة أيضا — على سبيل المثال — لدى "فيليه — جريفان" (Préface de Joies, 1889) ، ولدى "روتيه" (**Mercure de France**, 1893) .

(٢٦٤) *Premiers Poèmes*, **Mercure de France**, 1897, *Préface sur le vers libre*, p. 21؛ إنها — كما يقول "كان" — المقارنة بين الأجزاء الإيقاعية في "أزهار الشر" و"قصائد نثر" ، التي أعطته فكرة "كتاب مختلط ، يتناوب فيه بطريقة منطقية — شكل الجملة المغناة" (**Préface**, p. 20).

(٢٦٥) نتعرف على "متنزه" قصيدة "محاورة عاطفية" لفيرلين "في المتنزه القديم الوحيد والبارد ...".

(٢٦٦) تتكون "*قصور هائمة*" من قصائد مكتوبة بأبيات متحررة في البدء ، ثم حرة تماما، وقد نشرت في "**لافوج**" عام ١٨٨٦.

(٢٦٧) **La Nuit Tragique**, 15 août 1887.

(٢٦٨) خطاب إلى "دوجاردان"، بتاريخ ٢ سبتمبر ١٩٢٠ ، ورد ذكره في *Les premiers poètes du vers libres*, à la suit de **Mallarmé par un des seins**, Messein, 1936, p. 171.

(٢٦٩) تسع نثريات منشورة في "*فالوني*" في شهر أغسطس عام ١٨٨٧ ، و"موكيل" نفسه يذكر لدوجاردان قصيدتيه النثريتين "الأفق الفارغ" و"بجعة" ، باعتبارهما الأكثر تميزا .

(٢٧٠) خطاب إلى "دوجاردان"، **المرجع السابق**، ص ١٧٢.

(٢٧١) خطاب إلى "دوجاردان" (**Les premiers poètes du vers libres**, p. 172). وقد نشرت "*فـــالوني*" في ١٥ يونيو ١٨٨٧ – بتوقيع "إيما كليوكابل" (التي ينبغي أن نتعرف فيها بالبديهة على "م . م . ، البير موكيل"– "Mot Quel –كلمة ما")، دراسة مطولة حول الشعراء *الملحنين* الذين يريدون إلغاء "القواعد العروضية الجائرة" ، وعـــن "قصور هائمة" لكان ، حيث يبدو الاتجاه الحالي الموفق كتحفظات موجهة – رغم هذا – إلى "اللوحات النثريـــة" التي "تفتقر إلى الدقة المطلوبة" باعتبارها جملا اعتراضية بين الأجزاء المختلفة .

(٢٧٢) حول الأعمال الأولى المنشورة لأنصار الشعر التحرري ، انظر "دوجاردان"، مرجـــع ســـابق ، ص ١٣٤- ١٤٧ .

(٢٧٣) **Les Origines du Symbolisme**, Messein, 1936, p. 11.

الفصـــل الثـــالث

قصيدة النثر و الشِّعر الحُر
جماليـــة قصيـــدة النثـــر

(١) قصيدة النثـــر والنظريات الرمزيـــة

النظرية الرمزية : تماثل الطبيعة بين النثر والشعر . الانتقال، من خلال التلخيص التدريجي للنبرات، من النثر المُوقَّع إلى الشعر الحر . النثر المُوقَّع – من ناحيـــة أخري – مختلط بقصيدة النثر.

مناقشة النظرية:

١) قصيدة نثر وشعر حُر .

٢) قصيدة نثر ونثر مُوقَّع .

أ) إيقاعات قصيدة النثر .

ب) من النثر الموقَّع إلى قصيدة النثر .

خلاصة : قصيدة النثر ليست شكلاً وسطيًا بين النثر والشعر ، لكنـــها نـــوع *مستقل* .

(٢) جماليـــة قصيدة النثـــر :

١) المبدأ المزدوج لقصيدة النثر :

تستعير عناصرها من *النثر* ؛

تبني نفسها *كقصيدة* .

٢) قطبا قصيدة النثر :

التنظيم الفني ؛

الفوضوية الهدَّامة .

٣) صيغتا قصيدة النثر : القصيدة الشكلية والإشراقات . من قطـــب إلى آخر : تذبذب وتطور . التوازي بين قصيـــدة النـــثر والتطـــور الاجتماعي، والثقافي ، والفني .

قد يبدو مجانيًّا إلى حدٍّ بعيد أن نتحدث عن "جمالية" نوع يرفض- بالذات- أي تحديد **مُسبق**، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتًا، ومُصنَّفًا، وخاضعًا لمعايير جمالية أو أخرى: نوع متحرك، هيولي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق- حسب العصور- لمفهومه وبنيته. وقد ذكرت في مقدمتي أن كثيرًا من التعريفات المختلفة- إن لم تكن المتناقضة— قد حاولت تعريف هذا النوع، لتنتهي إلى أن نوعًا كهذا لا يمكن تعريفه[1]. لكنني أشرت-- وقتئذ- إلى أن هذا الرفض للمعايير التقليدية، وهذه المجاهدة للهروب من القواعد وللقطيعة مع كل لغة شعرية معروفة، كانت- بالفعل- خصائص مميزةً لها؛ وأشرت أيضًا إلى مفصل الضرورات المتناقضة، والتعارضات التي شكلت جذر قصيدة النثر نفسها، ومنطق وجودها ومغامرتها الدائمة في آن: أي الصراع بين حرية النثر والصرامة التنظيمية للقصيدة، بين الفوضوية الهدَّامة والفن المؤسِّس للأشكال، بين إرادة الهروب من اللغة وضرورة استخدام اللغة. وكل محاولات قصائد النثر التي رأيناها (والتي سنراها) يمكن اعتبارها محاولات في اتجاهات مختلفة من أجل حل نفس المشكلة، والتوصل إلى تركيب جدلي بين هذا الهدم للشكل وهذا الخلق للشكل، الذي تتطلبه- في آن- الروح الشعرية الجديدة .

وقد بلغنا الآن موقعًا مركزيًّا نسيطر فيه- من وراء الرمزيين- على المسعى الميتافيزيقي الكبير لبودلير ولوتريامون ورامبو ومالارميه، من أجل "خلق" لغة وإيجاد أداة للتوصل إلى **المجهول** أو **المطلق، من خلال** قصيدة النثر، ومنه نرى- خلال النصف الأول من القرن العشرين- ظهور أشكال تمرد ومحاولات تحرر أكثر جسارة أيضًا؛ ومن ناحية أخرى، فإن الرمزية – بالأهمية التي أضفتها على الدراسات التقنية والنظريات الجمالية – قد وضعت في الصدارة مسألة **الشكل** الشعري، ومشكلة العلاقات بين النثر والشعر: وانطلاقًا من النثر الموقَّع والشعر الحر، سيصبح من السهل علينا استخلاص الملامح المميزة لقصيدة النثر.

نستطيع- إذن- أن نحاول حاليًّا، بالارتكاز- في آن- على المؤلفات، وعلى الاتجاهات التي تعطيها شكلا، وعلى النظريات التي تساندها، أن ندرك قصيدة النثر في جوهرها، وفي أشكالها الأساسية. وستتمثل المرحلة الأولية (السلبية، إذا شئنا) في تمييزها عن الأشكال التي قد نميل إلى

خلطها بها، شعر حر مُسهَب أو نثر مُوقَّع، وأن نعزلها باعتبارها **نوعًا** مستقلاً. وفي مرحلة ثانيـــة، سيتعلق الأمر بالعثور- عبر المظاهر المختلفة التي اتخذتها قصيدة النثر، وفقًـــا للفـــترات والأفـــراد، والضرورات الجوهرية الجمالية والروحية- على موقع ميلادهـــا، وإدراك الحركـــة المزدوجـــة في الداخل، والقوى المزدوجة المتناقضة التي تمنح هذا النوع حيويته وأصالته. ربما ســـنرى وقتئـــذ- بشكل أفضل- فكرة قصيدة النثر كشكل حديث للشعر، وشكل فني يعبر- في نفس الوقت- مـــن خلال مبدئه المزدوج، عن الصراع الأبدي بين النظام والحرية .

(١) قصيدة النثر والنظريات الرمزية

ارتبطت الإشكاليات المطروحة بفعل قصيدة النثر والنثر المُوقّع والشعر الحر- بشكل وثيق- بالمدرسة الرمزية؛ ومن ناحية أخرى- مثلما رأينا- توصل الرمزيون، عبر قصيدة النثر والنثر المُوقّع، إلى الشعر الحر. ويتيح هذا الواقع- بل سأقول إنه يتطلّب- مواجهة بين الأشكال الثلاثة، مما سيتيح إعادة ضبط مفيدة .

والواقع أن الرمزيين قد كنسوا- وبأي حماس !- **الفنون** الشعرية، وحددوا فكرة الشكل في الشعر، ومنحوا **الإيقاع**- هذا المُهمَل- دورا أساسيًا على حساب **البحر**، هذا الطاغية؛ لكنهم انقادوا أحيانًا، في حماسهم الثوري، إلى تمثلات مجتزأة، وإلى بعض النظريات المطلقة على نحو مفرط– مما قد يولّد خطر تشويش الأفكار. وبشكل خاص، فقد تبدت قصيدة النثر- التي كثيرًا ما دار الحديث عنها في حوالي عام ١٨٨٦– متنكرةً بطريقة غريبة: فالخلط يجري – بسهولة – بينها وبين النثر المُوقّع (فما يسميه الرمزيون "قصيدة نثر" هو– في أغلب الأحيان، مثلما رأينا– نثر منظم بشكل مُوقّع أو، بالأحرى ، إيقاعي)[٢]: نقصد نثرًا منظّمًا بشكل إيقاعي، ويستخدم– مثل النَّظم- التلاعب المتنوع في النبرات والمؤثرات الصوتية مثل التكرارات، والسجع، والمحارفات. لكن هذا النثر المُوقّع يتخذ بدوره شكلاً – ضمن سلم متدرج يبدأ من النثر إلى الشعر الموزون (مرورا بالآية والشعر الحر)، دون قطع التواصل، لأنه– على ما يقال لنا– ثمة فارق في الدرجة بين النثر والشعر، لا في الطبيعة. وبذلك، ولأن العنصر الإيقاعي أصبح حاسمًا، نصل إلى ألاّ نضع في الاعتبار سواه، وإلى أن نضع كافة الأشكال على نفس المستوى، وإلى التجاهل التام لمفهوم **النوع** .

يصبح من الضروري إذن- إذا ما أردنا تحاشي خلط الأفكار والمصطلحات- أن نعيد ضبط الأشياء، وأن نعزل قصيدة النثر كنوع مستقل، بأن نوضح على التوالي :

- أن النثر المُوقّع الذي تستخدمه قصيدة النثر مستقل عن الشعر الحر، وذو طبيعة مختلفة؛

- أن قصيدة النثر، المكتوبة في نثر مُوقَّع، هي — رغم هذا — مستقلة عن النثر المُوقَّع بقـــدر استقلالية متتالية "بيكريتير" ذات الطباق الموسيقي، على سبيل المثال: إذ إنها تفـــرض علـــى هذا النثر المُوقَّع تنظيمًا شكليًا، وبنيةً إجمالية، كي تصنع منه كلاً، "كائنًا فنيًا"[٣].

١) قصيـــدة النثـــر والشِّـــعر الحُـــر

مَن لم يسمع بالإصرار على أن "الشعر الحر هو نثر"[٤] ؟ مَن لم يسمع هؤلاء الأشـــخاص الذين يتحدث عنهم "دوجاردان"، "الذين يقولون لكم عن مقطوعات كهذه لـ"فيليه–جريفـلن": "يا لها من قصيدة نثر رائعة"[٥] ؟ إنه رد فعل طبيعي من جانب من لا يقبلون سوى الشعر **الموزون**، أو من يحترمون الشعر الحر، قياسًا إلى الشعر الكلاسيكي. ولاشك أن كل تطور الشعر– منذ البدء في إحلال الأسلوب التعبيري محل الأسلوب الخطابي في القرن السابع عشر– قد نزع إلى تقريبه من النثر؛ التعدي، و"الأبيات النثرية"، وكثير من المراحل؛ لكن ثمة خطوة حاسمة قد أنجزت عندمـــا تم إلغاء التساوي في المقاطع اللفظية للأبيات، وتمت مواكبة نهاية البيت لا مع المقطع اللفظي الثامن أو الثاني عشر، بل مع **وقفة المعنى**. أصبح الشعر– بذلك– ذا وحدة شكلية ومنطقية في آن، لم يعـــد يتدخل فيها التعداد المقطعي. وأيضًا، هدم إلغاء القافية (العنصـــر الأساســـي في الشـــعر، لـــدى البارناسيين) الحاجز بين الشعر والنثر. إنه **الإيقاع** وحده الذي حَكَم الشعر الحر شأنه شأن النـــثر الموقَّع.

أيعني هذا **أن ثمة تماثلاً** حقيقيًا في **الطبيعة** بين النثر المُوقَّع والشعر الحُر ؟ **الإقرار** بذلك يعـــني الإقرار– مع الرمزيين– بإمكانية الانتقالات غير المحسوسة من النثر إلى الشعر، بأن نضيِّق (ببساطة) من الإيقاع، وبأن نضاعف النبرات ![٧]. ولكن– في هذه الحالة– لماذا نتقبل، في لحظـــة معينـــة، الشكل **شعر** ؟ وقد طرح "بار" نفسه هذا السؤال بارتباك، بعد أن سأل أهم الشعراء التحرريـــين: "إذا ما كان تناغم الشعر لا ينبغي أن يختلف عن تناغم النثر، فما فائدة الشعر والنثر ؟"[٨]

وحول هذا التساؤل، يجيب الرمزيون بأنه ينبغي إلغاء الفجوة بين الـ"نثر" والـ"شـــعر"، وأنه يمكن العبور من النثر إلى الشعر بفعل انتقالات غير محسوسة، طالما أن التمايزات بين أحدهمـــا والآخر إنما هي تمايزات في **الدرجة** لا في **الطبيعة**: هكذا، أقام "ر. دي سوزا" مدرجا يبدأ مـــن "**النثر**" (حيث تتوفر اللغة على الحد الأدنى من الحياة الإيقاعية)، إلى "**الإيقاع**"، فإلى "**البحـــر**"[٩]. والشكل النموذجي هو الذي سيسمح بالانتقال من النثرية إلى الغنائية والعكس (أي شكل قـــادر

على أن "يوقع" نفسه وأن "يسقط الإيقاع" عن نفسه في الحال): "شكل سيعبر، مثلمـــا يقـــول "دوجاردان"، دون انتقالات وبلا اصطدام، من شكل الشعر إلى شكل النثر، وفقًا للحالة الغنائيـــة للحظة، وستكون دائمًا بلا اصطدام ولا انتقالة، سواء كان شعرًا حرًّا، أو آيةً، أو قصيدة نـثر[10]، في تتال دوري للأجزاء الإيقاعية المكثفة في شعر، الموسَّعة في شكل آيات والمخففة في شبه نثر"[11]. وشكل كهذا قادر على التوافق (مثلما أراد "بودلير") مع كل الحركات، وعلـــى متابعـــة كـــل انتفاضات الكائن الداخلي، هو حلم الرمزيين الكبير: "نحن نرى، مثلما يكتب "شارل موريس"، ما قد سيكونه كتاب يهبط فيه الأسلوب - حسب المناسبات التي تشير إليها الانفعالات- من الشـعر إلى النثر، ويصعد من النثر إلى الشعر، مع أو بدون انتقالة قصيدة النـــثر[12]، متأرجحًـا عندمـــا سيستخدمها في إيقاعات ستعلن وستوحي – بفعل الجناس والمحارفات- بـــ"العدد" و"القافية" مـــن أجل التوصل إلى بلوغهما، ونادرًا ما ستتركهما دون الإنذار بتدرج بطيء، بـــدلاً مـــن تحقيـــق تأثير"[13].

هذا "الخلط الأساسي بين الشعر والنثر"[14]، أهو ممكن ؟ لقد سعى الرمزيون إلى اختبار تجربة شعر "تركيبي" تتحد فيه كل أشكال التعبير، من شعر، ونثر، ونثر موقّع، مع الأشكال الأخرى من أجل "فن شامل"– مثلما كان يُحلَم به بتأثير "فاجنر"[15]. وفيما يتعلق بثلاثية *"أنطونيا"*، المكوَّنـــة من "قصائد نثر مختلطة بالشعر"[16]، التي تتأرجح بين القصيدة والدراما والرواية، يذكر "موريس"– في ملحوظة مدققة– أن "دوجاردان قد يكون أول من حاول الجمع بين الشكلين الأدبيـــين: وإذا كان نثره يفتقر إلى التماسك، ونظمه إلى الشعر، فإن نواياه تظل جديرةً بالثناء"[17]. غير أن رمزيين آخرين سيلعبون على مفتاح أكثر اتساعًا في أعمالهم التي ستتخذ شكل روايات–قصـــائد (مثـــل "حكاية الذهب والصمت"، حيث يستخدم "كان"– ببراعة– النثر والشعر والنثر الموقّع بالتبـــادل، دون أن ينجح، للأسف، في إثارة شيء آخر سوى الملل المثير للإعجاب)[18]، وبشكل خـــاص في مسرحياتهم، سواء المخصصة للعرض أو القراءة: "سان –بول –رو" في مسرحيته المدهشة "*السيدة ذات المنجل*"، التي يقول إنه استخدم فيها "أشكالاً ملائمةً للانفعـــالات المُعاشـــة"[19]؛ و"آبيـــل بيلوتييه" في مسرحيته "*تيتان*" (١٨٩٦)، الذي يحقق– حسب ما يقول "غيل"– "مفـــهوم التعبـــير المختلط حسب حركة وصعود الفعل وروحية الشخصيات: لغة سوقية، ونثر مـــوزون، وشـــعر غنائي"[20]؛ و"آدريان روماكل" الذي بذل– في مسرحيته "*العابرة*"[21]– جهدًا تركيبيًّا مزدوجًـــا وغريبًا: تركيب الـــ**أنواع** الأدبية، الرواية، والمسرح، والقصيدة، وتركيب **أشكال** التعبير، الشعر، والنثر المُوقّع، إلى هذا الحد أو ذاك، والآية، وقصيدة النثر[22]. وكي نقصر حديثنا على هذه المحاولة الأخيرة، التي لا تفتقر إلى القيمة– فضلاً عن ذلك– فإننا ندرك تمامًا أن المؤلف يسعى إلى خلـــق شعر تعبيري "تركيبي"، حيث يتخذ النثر الموقّع– إلى حدٍّ ما، طالما أنه محصور في التعبير عن الأفكار المجردة[23]– إيقاعًا ملحوظًا أكثر فأكثر، بقدر ما يغزوه الانفعال، ليصل أخيرًا– في لحظات التوتـــر الغنائي الكبير– إلى أبيات يمكن أن تكون إيقاعيةً أو موزونةً، حسب ما ستتخذه الغنائية من طـــليع

ديناميكي أو سحري: لكننا لن نرى فيها- بشكل جيد- إلاّ مدى مقاومة أشكال التعبير له، وهي تتجلى كأشكال عضوية راسخة، ترفض أن يتم تذويبها كي تدخل في مزيج أكثر قابلية للتشكل. والواقع أن ثمة قطيعةً دائمًا (وليس انتقالة غير محسوسة) بين شكل وآخر، بين النثر والآية والشعر- ومن هنا يكمن الإحساس، أحيانًا، بالتنافر[٢٤] الذي يتم الشعور به بشكل أوضح من قصائد النثر، أو الشعر، بالتحديد لأن كُلاً منهما يشكل كُلاً يظل محكومًا بمادة المجموع، مثل الجلطات إذا جاز القول: إلى حد أنه بدلاً من "إعادة **الفن** إلى **الوحدة** البدائية والمركزية"[٢٥]، مثلما أراد "موريس"، نصل إلى النتيجة العكسية تمامًا .. ويبدو أن تعاقب الأشكال (التعاقب لا الذوبان) لن يجد مبرره حقًا إلا في كتاب من قبيل "*قوت الأرض*"، حيث يقترح الكاتب على نفسه أن يستقبل **كل** أشكال الحياة، وكل أشكال التعبير، بلا اختيار أو تصنيف[٢٦]. ويبدو- أيضًا- أن الشكل الوحيد المطاط بما يكفي للاتساع للخطاب أو الاقتصار على الشعر هو "**الآية**" التي استخدمها "كلوديل" بأستاذية منذ بداياته (*رأس ذهبية*-١٨٩٠)؛ لكن ثمة- دائمًا- إيقاعًا، وثمة غنائية دائمًا، وهذا التوتر الغنائي هو ما يحافظ على الوحدة[٢٧].

فلماذا يستحيل إذن العثور على شكل فريد، يمر من النثر إلى الشعر، عبر انتقالات غير محسوسة؟ لقد أثبتت التجربة للرمزيين أنهم يسيرون في الطريق الخطأ، بإنكارهم مفهوم الـ"**شعر**".

وثمة حقيقة ينبغي أخذها في الاعتبار تمامًا، إذا ما أردنا عدم الوقوع في الفوضى التامة: وهي أن بيت الشعر يشكل **وحدةً**، للأذن مثلما للعين تمامًا- وهو ما يصدق أيضًا بالنسبة للشعر الحر والشعر الكلاسيكي؛ فسواء تعلق الأمر ببيت سكندري، أو بيت ثماني المقاطع، ببيت شعر حر قصير أو طويل، يظل بيت الشعر هو "الكلمة الكلية الجديدة، والغريبة عن اللغة مثل تعويذة" التي يتحدث عنها "مالارميه"[٢٨]. وفي مواجهة النثر، الذي تتشكل وحدته من "الجملة"، فإن بيت الشعر- المعزول طباعيًا، والمكون، كما يقول"كلوديل"، "من سطر وفراغ"[٢٩]- يشكل كُلاً منطقيًا، ويشكل- في جميع الحالات- كُلاً شعريًا. وقد نزع التعدّي- أكثر فأكثر- إلى هدم الوحدة المنطقية في بيت شعر الرومانتيكيين[٣٠]؛ وسعى الرمزيون- على النقيض- إلى أن تتطابق الوحدة الشكلية والوحدة المنطقية: "كل وحدة تعبيرية للفكر، وكل وحدة منطقية في الخطاب، ستخلق وحدةً إيقاعية في المقطع"، مثلما يكتب "هنري غيون"[٣١] على سبيل المثال. وقد نعتقد أن هذا التقطيع إلى وحدات منطقية ربما يُدخلنا عالم الخطاب: لكن لا شيء من هذا القبيل، لأن كل وحدة منطقية محسوسة باعتبارها كُلاً له علاقة بالوحدات الأخرى بطريقة أقل **منطقية** (تبعية للمعنى الإجمالي للجملة) من كونها **إيقاعية** أو **شعرية** .

وذكر مثال سيشعرنا- بشكل أفضل- بالاختلاف في "الطبيعة" بين النثر والشعر. وها هو مقطع من عمل "هـ. دي رينيه" الشهير، "*الزهرية*" :

وُلِدت الزهريةُ في الحجـــر المنحوت .
تنامت رشيقةً وصافيـــة
بلا شكل ماتزال في رشاقتها
وانتظَـــرْت .
اليدان خاويتـــان وقلقتـــان ،
طُوال أيام ، أدير الرأس ،
يســـارًا ، ويمينًـــا ، بلا أدنى صوت ،
دون مزيد من صقل البطـــن أو رفع المطرقـــة .
المـــاء
كان يسيل من الينبـــوع لاهثًـــا .
في الصمت
كنتُ أسمع الفواكـــه ، واحدةً واحدةً ، في أشجار البستان
تتساقط من غصن إلى غُصن ؛
كنتُ أستنشق أريجًا مُبشّـــرا
بزهور بعيدة على الريح ؛
كثيـــرا
ما كنتُ أعتقد أنهم تحدثوا بصوتٍ خفيض ،
و ، خلال حلمي ذات يوم — دون نوم —
سمعتُ عبر الجانب الآخر من المراعي والجدول
النايات تشدو ...

سأنقله نثرًا، مشيرةً إلى المقاطع اللفظية التي ستتأثر بشكل طبيعي بنبرة الاستمرار (يمكن أن توجـد، بالتأكيد ، طرق في الإلقاء أكثر تشديدًا أو أقل) :

La vase naissait dans la pierre façonnée. Svelte et pur, il avait grandi, informe encore en sa sveltesse, et j'attendis, les mains oisives et inquiètes, pendant des jours, tournant la tête à droite, à gauche, au moindre bruit, sans plus polir la panse ou lever le marteau. L'eau coulait de la fontaine comme haletante. Dans le silence j'entndais, un à un,, aux arbres du verger, les fruits tomber de branche en branche; je respirais un parfum messager de fleurs lointaines sur le vent; souvent, je croyais qu'on avait parlé bas, et, un jour que je rêvais,- ne dormant pas-, j'entendis par-delà les prés et la rivière chanter des flûtes...

وُلِدت الزهريةُ في الحجر المنحوت. تنامت رشيقةً وصافية، بلا شكل ما تزال في رشاقتها، وانتظَرْت، اليدان خاويتان وقلقتان، طُوال أيام، أدير الرأس، يساراً، ويميناً، بلا أدنى صوت، دون مزيد من صقل البطن أو رفع المطرقة. كان الماء يسيل من الينبوع لاهثا. في الصمت كنت أسمع الفواكه، واحدة واحدة، في أشجار البستان تتساقط من غصن إلى غصن؛ كنت أستنشق أريجا مبشرا بزهور بعيدة على الريح؛ كثيرا ما كنت أعتقد أنهم تحدثوا بصوت خفيض، و، خلال حلمي ذات يوم – دون نوم – سمعت عبر الجانب الآخر من المراعي والجدول النايات تشدو ...

ما الذي نثبته ؟

١) لاشك أن السحر الشعري لهذه المقطوعة لم يتلاش تماما؛ ورغم هذا فإن انطباع الانتظار المتردد، غير الواثق، ذي الإشارات المتقطعة (وكأنما بضعة إشارات معزولة واهية تفتتح، وهي تخترق الصمت، ظهور الحركة والحياة) مخفف للغاية، لأنه لا يعود إلا إلى علامات الترقيم لا إلى الوقفات، و"الفراغات" التي كانت تفصل بين أبيات شديدة القصر: إذ يمكننا القول إن صمت الانتظار كان محسوسا بصريا (لدى الرؤية) بفعل الفراغ الذي يتخلل الصفحة؛ فالنص يشكل الآن استمرارية من الناحية البصرية .

٢) ما كانت الوقفات- فيما بين الأبيات- تفصله، ربطه النثر معًا :هكذا تختفي الوقفـــات البالغة الدلالة الموجودة بعد

وانتظرت

وبعد

في الصمت

كما أن الوقفة كانت ترفع من قيمة كلمة **مبشرًا**. وسيميل الإلقاء العادي إلى تحييد الكلمـــة، إلى القول دون تشديد :

أريج مبشـــر بزهور بعيدة

٣) تصبح بعض المؤثرات الأسلوبية مستحيلة في النثر: فالتكرار "رشيقة- رشاقة" الذي يعطي تماثلا عندما توضع إحدى الكلمتين في مقدمة البيت، والأخرى في نهايته، ليس– في النثر- ســوى رعونة ورطانة .

٤) يتحقق السجع في النثر مثلما في الشعر؛ لكن إلغاء الوقفة في نهاية الأبيات يمكن-أحيانا- أن يقرب بين الكلمات المسجوعة بشكل منفر (Le vent - Souvent = الهواء– كثيرا ما).

٥) إن تحول النبر محسوس للغاية. لقد شكلت هذا النص كنثر موقع، بالتأكيد على نـــبرات متعددة للغاية؛ ولكن، وحتى مع أخذ طابعه الشعري بالاعتبار، فلن نذهب إلى حد القول، مـــع نبرتين: "L'eau coulait = الماء كان يسيل"- في حين أن البيت الأحادي المقطع في الأصل: المـــاء، مشدد عليه بالضرورة؛ والواقع أننا إذا ما نطقنا: "L'eau coulait/ de la fontaine/ comme haletante = الماء كان يسيل/ من الينبوع/ لاهثا"، لتوفرنا على جملة ثلاثية منتظمة، لا تنتج أبدا الأثر التعبـــيري المراد للاهث، المتوافق مع المعنى[٣٢]. كيف يمكن – بالمثل– المحافظة على الإيقاع الإيامبي، المعـــبر للغاية،

Les fruits tomber de branche en branche

الفواكه تتساقط من غصن إلى غصن

الناتج عن التكرار المنتظم للنبرات الأربع [٣٣] ؟

٦) لنضف (وهو ما يدهش بشكل خاص لدى "هـــ. دي رينيه") اللعب البارع الذي يدور حول البحر السكندري، المستدعى والمهدوم في آن: إنها "جوهرة نهائية"، مثلما يقول "مالارميـــه"، "يهبها هنري دي رينيه من التوافقات المتقاربة، قبل أن يمنحها بهاء وعريا"[٣٤]: في

فالبحر السكندري غائب وحاضر في آن: متعة ملتبسة لا يمكن للنثر أن يمنحها لنا، مـــــادامت لا تتحقق، في واقع الأمر، إلا من خلال شكل "البيت". وفي

J'entendis, par-delà/ les prés et la rivière

سمعت، عبر الجانب الآخر من/ المراعي والجدول ..

يعبر إرجاء النبرة إلى أبعد من مكانها الطبيعي (في الوقفة)، مثلما يقول "موريبه"، عن "فكرة النهاية المتجاوزة"[٣٥]؛ إنه التوافق في المعنى. ولكن وجود الإرجاء مشروط بوجـــود الوقفـــة، ويتطلـــب الإحساس ببيت الشعر ..

فالوحدة البصرية التي تشكل البيت ليست –إذن- مجرد حيلة طباعية، تصبح بلا جدوى مع اختفاء القافية وتعداد المقاطع اللفظية : فهذه الطباعة تجعلنا نشعر –من ناحية، بفعل **الفراغات**- بما أسماه "مالارميه" بـــ"الهيكل الذهني للقصيدة"[٣٦]؛ وهي –من ناحية أخرى- تخلق إيقاعا. ويمكننـــا –إلى حد ما- القول إننا لا نتوفر هنا على أبيات **لأن** النبرات منحصرة ، بل إننا نحصر النبرات لأننا نقرأ أبياتا. وهو ما لا يهم كثيرا – من ناحية أخرى- حيث يتعلق الأمر بحقيقتين جوهريتين .

فالإيقاع النبري عندما يخلق بهذه الطريقة، فهو حقا إيقاع؛ أعني أننا نتحقق من انتظـــام في استخدام المجموعات الإيقاعية، بالإضافة إلى تنظيم لمجمل المقطع. ولا ينبغي أن نستنتج –من رد فعل الرمزيين ضد القواعد الكلاسيكية- وجود فوضى في أشعارهم؛ فقد أوضحوا بأنفسهم أن الأمـــر يتعلق بإحلال فكرة **قوانين** عضوية ومتنوعة بتنوع كل حالة محل فكرة **القواعد** الصارمة، الـــتي تفرض على الشعر إطارا محددا سلفا. فالحرية التي اكتسبها الشعر لا تخول لـــــه –مثلمـــا يقـــول "فيرايرين"- "أي حق في الفانتازيا ولا في العشوائية"[٣٧]؛ والحرية –في الواقع- "ليست الفوضـــى إطلاقا"، مثلما يريد البعض أن يعتقد، لكنها "نظام حيوي" ينتظم ضد "النظام المجرد"، حسب تعبير "دي سوزا"[٣٨]. ويوضح "فيلييه-جريفان" أن "المقطع التحليلي" مع الحديث يمتلك "قوانينه، التي لم تعد فردية بل عامة، قوانين حيوية، عضوية مثلما يحدث مع كل كائن قابل للحياة"[٣٩]. ويمكننا أن ننتهي- إذا شئنا- إلى أن مصطلح "شعر – حر" أسيء اختياره تماما، إذ –حسب عبارة "إتيبيـــه"- "إن وجود الشعر الحر مشروط بتناقضه مع نفسه"[٤٠]؛ في الواقع، لا يهم ذلك كثيرا: فالأساســـي يكمن في "ضرورة البحث –في كل شعر "حر" فني- عن قوانين"[٤١] .

وإذا ما تأملنا –على سبيل المثال- مقطع "الزهرية" الذي أوردته من قبل، لاسترعى انتباهنـــا أمران: تواتر المجموعات الرباعية المقاطع اللفظية (ثلاثة مقاطع قصيرة + واحد طويـــل، ooo –)، ومجموعة زوجية مميزة لصياغات "هنري رينييه" الشعرية، حيث يستخدم –ضمـــن المجموعـــات

المتنوعة، مثلما يقول "موريبه"- "نموذجًا وزنيًّا ووتدًا"[٤٢] : "en sa sveltesse = في رشاقتها"، "et j'attendis= وانتظرْت"، "tournant la tête = أدير الرأس"، "au moindre bruit = بلا أدنى صـوت"؛ مجموعات من أربعة مقاطع لفظية يمكن جمعها لتشكل مقاطع ثمانية الأجـزاء تكـاد أن تكـون كلاسيكية ("طُوال أيام، أدير الرأس")[٤٣]. والأمر الثاني: الاضطراد المنظَّم للأجـزاء الإيقاعيـة : فالإيقاع يأخذ في الاتساع منذ البداية، حيث تتواتر الأوتاد iambes حتى البيت الثـامن المـوزون، ويشكل شطراه المتماثلان "جوهرةً ثمانية"، بحرًا سكندريًّا :

Sans plus polir la p*anse* ou lever le mart*eau*.

دون مزيد من صقل البطـن   أو رفع المطرقـة.

وإذا ما تأملنا "الزهرية" في مجملها –من ناحية أخرى- لرأينا أن الطول المتنامي للأبيـات، والاتساع المستمر للإيقاع، والانتقال إلى بحر منتظم (ابتداءً من "Alors le verger vaste et le bois et la plaine"، نجد المقطوعة كلها مكتوبةً حسب البحر السكندري)، ينتجون أثـر **كريشـندو** بـالغ الوضوح: لدينا الإحساس، البصري والسمعي في آن، بحركة تُولد، يكاد يُشار إليها في البدايـة، ثم تتضح وتتسع وصولاً إلى الاندفاعة الكبرى، التي ستقوى باندفاعة جنونية :

زوبعـة قُوَى الحيـاة .

ولا يتسع المجال هنا لبحث السبب في توافق وقع tempo الحركة السريع مع أبيـات مـتزايدة الطول، في *"الزهرية"* كما في *"الجن"* لهوجو ؛ ثمة –على أية حال- تقنية خاصة بالشعر، لا يملـك النثر معادلاً دقيقًا لها .

ولنضف –أخيرًا- أنه "سواء بإدغام الأبيات المتناسبة في انسجام إلى هذا الحـد أو ذاك، أو بتحديد نهاية الأبيات بقواف وسجع، أو بالطريقتين معًا، فإن الشعراء قد ميزوا بيت الشعر بطريقة مغايرة عن تلك الخاصة بالنبرة"[٤٤]. ففي عام ١٩١٠، سعى "فيلدراك" و"دوهاميل" إلى تحديـد بضعة "قوانين" للشعر الحر : الثبات الإيقاعي، والتوازن الإيقاعي، والمحارفات، والتماثلات ..[٤٥]. ولاشك أننا نستطيع أن نلاحظ –في هذا الصدد- أن المحاولات التي تمت في قصيـدة النـثر قـد خدمت كثيرًا أصحاب الشعر التحرري (لقد تمرسوا –إذا جاز القول- علـى قصيـدة النـثر، واكتشفوا فيها عددًا ما من الأساليب التقنية التي طبقوها –فيما بعد- على الشعر الحُر): كل هـذه الألاعيب الخاصة بالتكرار، والمحارفات، والتماثلات، التي نراها مستخدمةً في الشعر الحر، إنما تـأتي مباشرةً من قصيدة النثر[٤٦]؛ ولكن إلام تهدف هذه التقنية في قصيدة النثر، إن لم يكن إلى خلـق شكل منظم إيقاعيًّا ، إلى أن يُراكِب على "الإيقاع" المنطقي للجملة إيقاع أصوات وإيقاع أفكـار (من خلال التكرار، والتوازي ..) بهدف التقاط وتجميد التدفق والصيرورة الدائمة للنثر في أشكال محددة، ومنحها بنية "القصيدة"؟ فما استعاره الشعر الحر الرمزي من قصيدة النثر، هـو وسـائل

التمايز عن النثر، خارج النزعة المقطعية . ومثلما لاحظ الرمزيون أن هذه الأساليب قد اكتسبت كل فاعليتها الفنية، عندما تم تطبيقها على الوحدة الشكلية التي تؤسس الشعر، فقد هجروا —في أغلب الحالات– قصيدة النثر إلى الشعر الحر .

فقصيدة النثر، مادامت نثرًا، لا تُختزل إلى شعر. ومن شكل إلى آخر، سنشعر دائمًا بالانتقالة، لا من درجة إيقاعية إلى أخرى، بل من شكل إلى شكل آخر : وهو أمر حقيقي تمامًا، إلى حد أن القصائد "المختلطة" بعد عام ١٨٨٦ (مثل *نثريات* "موكيل" أو *بوبو* "لافورج"، التي تحدثت عنها من قبل)[٤٧] ستبدو كأشكال انتقالية، أشكال هجين قابلة للحياة بصعوبة؛ وستدور المحاولة أيضًا في مجموعات واسعة، من أجل تحقيق "وحدة الأشكال"؛ وسيتم التخلي، فيما يتعلق بالقصيدة، عن السعي إلى شكل مختلط، من النثر أحيانًا، وأحيانًا من الشعر .

وسنرى أن قصيدة النثر تستخدم النثر الموقَّع، حيث تتجمع الأجزاء الإيقاعية لتشكل وحدات أو **جُملاً**؛ لكن هذه الجُمل تصبح —بدورها، في قصيدة النثر– عناصر، مجمَّعة ومنظمة إيقاعيًّا، لمجموع أوسع، مُشكّلةً كُلاً، أي **قصيدة** .

٢) قصيدة نثر ونثر مُوقَّع

أ) *إيقاعات قصيدة النثر*

كتبت قصيدة النثر بشكل عام للغاية، وقصيدة النثر الرمزية —عن قصد تمامًا– في نثر موقّع. إنه مصطلح بالغ الالتباس وينطبق على حالات شديدة الاختلاف (يدور الحديث عن "نثر موقّع" بصدد النثر الخطابي لبوسويه، والنثر الإيقاعي لكان أو ميريل، والنثر الموزون لبول فور ..): ويعود ذلك —بداهةً– إلى أن مفهوم "الإيقاع" ، الواضح تمامًا عندما نطبقه على الموسيقى، يصبح أكثر غموضًا عندما نطبقه على الشعر، وبشكل خاص على النثر .

ما هو الإيقاع ؟ إن تعريف "دوليفيه" عام ١٧٣٦ : "هو تجميع لعدة أزمنة تحافظ فيما بينها على نظام معين ونسب معينة"[٤٨]، يمنحنا (عند تطبيقه على الفنون الزمنية فحسب، مثل الموسيقى والأدب) العنصرين الأساسيين، **نظام ونسب** معينة[٤٩]. ولنحدد فكرة الزمن بمفهوم **الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة**[٥٠] : ففيما يتعلق بالنثر المُوقَّع، حيث تتحدد الأزمنة القوية بفعل نبرة الحدة[٥١] (التي تختلط في الفرنسية بنبرة المُدَّة durée) يمكن القول إن الإيقاع سيولد عندما يصبح نظام

معين وعلاقات نسَب محسوسين في الأجزاء الإيقاعية الطويلة، إلى هذا الحد أو ذاك، والمتعـددة إلى هذا الحد أو ذاكَ، بما يشكل وحدةً من الدرجة الأولى (جملة أو بيت) أو من الدرجة الثانية (مقطع غنائي أو مقطع شعري) : وبما أن الجزء الإيقاعي (ما يسميه الرمزيون "القـــدم الإيقـــاعي")(٥٢) يتشكل من كلمة أو مجموعة كلمات، فإن النبر يقع على المقطع اللفظي الأخير: فجملة "باسكال":

Que de royaumes nous ignorent

كم من الممالك تجهلنـــا

التي ذكرها "كلوديل"(٥٣) مكونة من جزئين إيقاعيين، وإيقاعهما زوجي أو ثنائي (نبرتي صـــوت، وجزئين متشابهي المقاطع، وكل مقطع يتألف من أربعة مقاطع لفظية). وفيه يتراكب إيقـــاع ذو رنين، لكنه (وهو ما سأتحدث عنه فيما بعد) لا يتدخل دائمًا .

يتفق الجميع على هذه المبادئ الأولية، وتنشأ الصعوبة عندما يتعلق الأمر بإيجاد منهج يحلـــل النظام والنِّسب، و -بالتالي- القوانين التي تحكم البنية الإيقاعية لجملة النثر المُوقَّعة، لاسيما عندمـــا تمتلك امتدادًا معينًا. لقد بدأ الشعر الحر في امتلاك مُنظِّريه، الذين بحثـــوا بعضًـــا مـــن قوانينـــه وأشكاله(٥٤)؛ ومازال النثر المُوقَّع **الحديث** يبدو -في هذا الصدد- كشبيه فقير. أهو تشـــاؤم إزاء موضوع وجود إيقاع للنثر ؟ أم نقص في أساليب البحث في مواجهة ظاهرة متنوعـــة للغايـــة ؟ والواقع أن القوانين الإيقاعية -من النثر الخطابي إلى النثر الموقَّع، ثم إلى قصيدة النثر- يتصاعد تنوعها وتعقيدها إلى حد أن منهج "م. كريسو" - الذي يكفي فيما يتعلق بالنثر الخطـــابي- لا يكفـــي لاستخلاص قوانين النثر المُوقَّع (نثر "شاتوبريان"، على سبيل المثال)؛ وأن منهج "بيوس سيرفيان" - الذي طُبق بنجاح على "شاتوبريان"- يتكشف عن أوجه قصور إذا ما درسنا من خلالـــه النـــثر الإيقاعي للرمزيين، ولا يمكن أن يستوعب بأية حال التنظيم الإيقاعي لقصيدة النثر في مجملها، التي سأتناولها باستفاضة أكبر، عندما أصل إلى مفهوم الـــ"قصيدة". وكي نظل في النثر المُوقَّع، يمكـــن لبيان بأوجه القصور الرئيسية أن يسمح لنا برؤية أية عناصر أساسية ينبغي أن توضع في الاعتبار - دون ادعاء تدشين منهج جديد(٥٥) .

وسأعبر سريعًا على النثر الخطابي، الذي تتوافق فيه البنية الإيقاعية مع تنظيـــم المجموعـــات المنطقية. نعلم أن "م. دي جرامون" -بعد أن فصل الجزء المتصاعد من الجملـــة (أو الاســـتهلال) والجزء المتراجع (أو جواب الشرط)- قد طالب، لبحث هذه البنية، بالمنهج المتمثل في تقسيم كـــل من هذه الأجزاء إلى مجموعات منطقية، والقيام بجمع حاصل الأجزاء الإيقاعية المندرجة في كـــل مجموعة(٥٦). وسنلاحظ، في أغلب الأحيان، وجود توافق ما (نفس العدد في جزئي الجملة)، ينشـأ منه التوازن والتناغم؛ وأحيانًا -على النقيض- تنافر بليغ. لتكن مثالاً بداية "*رثـــاء هـــنرييت دي فرانس*"(٥٧) :

Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires,/ à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance,// est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois,/ et de leur donner, quand il lui plait, de grandes et de terribles leçons.

مَن يحكم السماوات، الذي تنشأ منه كل الامبراطوريــات/ إلى مَن يعود المجد إليه وحده، والعَظَمة والاستقلال،// هو أيضًا الوحيد الذي يتباهى بصُنع القانون للملوك،/ وبمنحهم، عندما يطيب لــه، دروسًا جسيمةً ورهيبة.

توافق بارع : ٤+٥ // ٤+٥ . تحليل كهذا يوضح توازن الجملة، وتناسقها التماثلي الجميــــل؛ لا الإيقاع داخل المجموعات (على سبيل المثال النغمة الكبرى في "المجــــد، العظَمــة والاســتقلال"، ٢+٤+٥)، ولا –بالتأكيد- المؤثرات الصوتية، أو التكرارات البليغة مثل تكرار "seul = وحده".

وفي تطبيقه لنفس المنهج التحليلي على جملة "شاتوبريان"، يرى "م. كريسو" فيها "استخدامًا جماليًا للتنافر" (عدد مختلف من العناصر الإيقاعية في جزئي الجملة)، كي يقابل- مثلمــا يقــول- "لوحةً عريضةً بلوحة أكثر محدودية، ليخلق لدينا –رغم هذا- فكرة تنوع ثري"(٥٨) :

J'ai vu/ les vignes/ de Palerme/ mûrir/ sur les coteaux/ d'Augustodunum,// l'olivier/ de Corinthe/ fleurir/ à Marseille,/ et l'abeille/ de l'Attique/ parfumer/ Narbonne.(3 + 3 // 2 + 2 + 2 + 2)

رأيــتُ / كُــروم / "بالــيرمو"/ تنضــج / علــى تــلال / "أوجستودونوم، // وزيتون / "كورنثا" / يزدهر / في "مارسـيليا"، / ونحلة "أتاكيا" / تعطِّر / "ناربون". (٣+٣ // ٢+٢+٢+٢) .

يسمح المنهج –هنا أيضًا- بملاحظة لافتة؛ إلاّ إنها تؤدي إلى إغفال ثلاث ملاحظات أخرى :

١) النغمتان الكبريان المتماثلتان للاستهلال :" J'ai vu/ les vignes/ de Palerme/ mûrir/ sur les coteaux/ d'Augustodunum = رأيت / كروم / "باليرمو" / تنضج / على تلال / "أوجستودونوم" ؛

٢) التماثل الحاصل بين الاستهلال وجواب الشرط، رغم اختلاف عدد عناصرهما، باســـتخدام عناصر أقل عددًا في الاستهلال، لكنها أطـــول (وبشـــكل خـــاص العنصـــر شـــديد الطـــول "أوجستودونوم"، في الـــ"وقفة") ؛

٣) التماثل الإيقاعي اللافت للنظر بين مجموعتي جواب الشرط : "et l'abeille de l'Attique =ونحلـة

/ أتاكيا" التي تجيب على "l'olivier de Corinthe =زيتون كورنثا" (تفعيلتان من "الأنابيست" في كل مجموعة)؛ وحتى لو لم نقم بترخيم حرف E الصامت في " abeill(e) = نحلة"، فإن قيمته الضعيفة للغاية لا تمنع الشعور بالتماثل(٥٩) ؛ "parfumer Narbonne =تعطر ناربون" تجيب على "fleurir à Marseille =يزدهر في مارسيليا" (تفعيلة من "الإيامب" و"الأنابيست، مع قلب إيقاعي) .

الخلاصة : ما إن نبتعد عن النثر العادي والخطابي، حيث تنتظم الجملة في مجموعات منطقية كبيرة (لا نستطيع أيضا في هذا النثر أن نهمل الإيقاع العددي)(٦٠)، حتى يصبح غير كاف أن نأخذ في الاعتبار فحسب عدد العناصر الإيقاعية التي تندرج في كل مجموعة منطقية. وهو ما يفرض علينا تحليلا أكثر تفصيلية وتحديدا. وتتأكد هذه الحقيقة كلما اقتربنا من العصر الحديث، وكلما هجر نثر الرومانتيكيين ثم نثر الرمزيين الأسلوب العادي والبناء بمجموعات معمارية كبيرة، متزنة للغاية، من أجل البحث عن بناء "انفعالي" أكثر من كونه عقلانيا، للحركات المتجاوبة مع حركات الكائن الداخلي (ديناميكية أو سلاسة، تماوجات بطيئة أو انقطاعات مفاجئة) أو تأثيرات "انطباعية"، لتنتقل بذلك من عالم الخطاب إلى العالم الشعري بحصر المعنى. إن إخفاق "م. كريسو" -عند محاولته تحليل نثر "برتران" أو "بودلير" بمنهج "م. دي جرامون"- لذو دلالة. والخلاصة التي ينتهي إليها : "التنافر وتعدد النغمات، بفعل فرضهما حالة انتباه مستمرة على الأذن، يتيحان تنمية التفاصيل"(٦١)، ليست خاطئة، لكنها غير كافية وشديدة الالتباس. وكي نضرب مثالا، فإن الجملة الواردة في *"الرحيل إلى محفل السبت"* (من *"جاسبار الليلي"*)، التي ذكرها "م. كريسو" :

Ils étaient là / une douzaine / qui mangeaient/ la soupe à la bière //, et chacun d'eux / avait pour cuillère / l'os / de l'avant-bras / d'un mort.

اثنا عشرة / كانوا هنا / يأكلون الحساء على التابوت//، وكل منهم / كانت ملعقته / عظمة / الساعد / لميت .

لا تحتوي فحسب على تنافر ٢+٢ // ٢+٣ يعكس "التناقض بين واقعة عادية وواقعة غير طبيعية"؛ بل هو لافت للنظر بشكل خاص بفعل الانتقالة من إيقاع ثنائي، يلحق بالبحر الثماني المقاطع

Ils étaient là une douzaine

qui mangeaient la soupe à la bière

اثنا عشرة كانوا هنا

يأكلون الحساء على التابوت

إلى جزء من جملة متنافرة للغاية، حيث المجموعات المكونة من ٤ أو ٥ مقاطع لفظية et chacun

d'eux / avait pour cuillère = وكل منهم / كانت ملعقته" يليها –بما يمثل تناقضًا عنيفًا– مقطع أحادي اللفظ ، "l'os = عظْمة"، بارز لا بفعل إصاتاته فحسب، بل أيضًا بفعل ما سأسميه –نقلا عن "موريبه"– بـ"الترخيم الجوفي"؛ وهو أثر إيقاعي غير طبيعي، يحدث عندما لا يمكن إدغام حرف E الواهن النهائي، وهو أمر طبيعي في الفرنسية، في الجزء الإيقاعي التالي[٦٢] :

avait pour cuillère / l'os

كانت ملعقته / عظْمة (الإشارة ' تدل على الترخيم الجوفي) .

ثمة هنا أثر قطع مفاجئ، وهزة ، مثل ما نجده بكثرة أيضًا لدى "فيرهارين (الذي يمنح شعره مكانةً هامة للترخيم الجوفي، مثلما أوضح "موريبه") .

على دراسة النثر الإيقاعي ألا تضع في اعتبارها –فحسب– عدد وتوزيع الأجزاء الإيقاعية في الجملة، بل –أيضا– **الإيقاع العددي** الذي يخلقه عدد المقاطع اللفظية التي تشكل كل جزء، عندما يكشف اضطراد هذه الأعداد "نظاما" و"تناسبات" معينة. ونعلم أن "بيوس سيرفيان" قد بحث –طبقا لهذا المنهج– البنية **العددية والصوتية** المزدوجة للنقلات الغنائية الرئيسية في "أتالا"[٦٣]. فعند حساب المقاطع اللفظية في كل جزء –من ناحية– والأجزاء الإيقاعية في كل مجموعة منطقية، من ناحية أخرى، تم التوصل إلى تمثيل عددي للنقلات التي قام بدراستها، واستنتج الخصائص الإيقاعية للنص المدروس من هذه "الأعداد التمثيلية"[٦٤]. ويتمتع هذا المنهج بمزية الموضوعية والدقة، مادام العمل يقوم على الأعداد؛ وهو أكثر اكتمالا من المنهج السابق؛ لكن يمكننا –رغم هذا– أن نأخذ عليه أنه :

١) لا يضع في الاعتبار إيقاعات الجرس timbre ، التي تحتاج إلى دراسة مستقلة: لا يعني هذا أن "بيوس سيرفيان" يجهلها، لكنه يعترف بصعوبة تمثيلها حسابيا ؛

٢) أهمل كل ما لا يمكن تحويله إلى أرقام فيه، ويملك رغم هذا قيمة إيقاعية، وذلك لأن دراسة المخطط الرقمي حلت محل دراسة النص: على سبيل المثال، تكرار كلمة أو عبارة يمكن لاستعادتها أن تخلق نطاقا إيقاعيا معينا في الجملة؛ وبشكل أعم، كل ما يرتبط في الإيقاع بالمعنى أو بالبنية النحوية: وكي لا نضرب سوى هذا المثال، كيف يمكن لتعاقب أرقام : ٣٣٢٣ ، ٣٣٣٢ ، أن يوضح لنا التماثلات أو الحيوية الإيقاعية –التي ذكرناها فيما سبق– في نهاية جملة "شاتوبريان" هذه:

l'olivier/ de Corinthe/ fleurir/ à Marseille,/ et l'abeille/ de l'Attique/ parfumer/ Narbonne.

(رأيت) زيتون / كورينثا / يزدهر / في مارسيليا / ونحلة أتاكيا

/ تعطر / ناربون.

حيث يلعب تماثل البناء دورا رئيسيا ؛

٣) وأخيرا، لا يضع في الاعتبار قيم حرف E الصامت، المتنوعة والهامة للغاية- وهو أمر حقيقي بشكل خاص في النثر الحديث، الذي يقترب إلقاؤه من طريقة إلقاء الكلام. وقد وافق "بيوس سيرفيان" -في دراسته لشاتوبريان- على أن في هذا النثر "المتعدد"، يسمع حرف E الصامت النهائي في كل مكان، ويحتسب كمقطع لفظي (بينما هناك حالات أخرى، مثلما -على سبيل المثال- في تفعيلة "الأنابيست" المزدوجة "ونخلة / أتاكيا"، حيث ينبغي للشعور بالتماثل الإيقاعي أن يدفعنا إلى القيام بالإدغام). غير أنه لا يمكن الشك في أنه -اعتبارا من نهاية القرن التاسع عشر- تم غزو الإلقاء "التفخيمي" (نظم، ونثر متعدد) بالإلقاء العادي، حيث يخضع حرف E الصامت لعدة إدغامات[٦٥]، وأن الشعراء يستفيدون (في الشعر الحر والنثر الموقع) من هذه المرونة المستمدة من حرف E الصامت، "ذي القيمة الواهنة للغاية بالنسبة للقيمة الكاملة للمقطع اللفظي"[٦٦]، التي -مثلما سيقول "فيلدراك" و"دوهاميل" عام ١٩١٠ "حولت العقبة القديمة إلى أداة ثمينة". وبذلك، تحقق "مورييه" من وجود عدة حروف مرخمة لدى "فيليه-جريفان" يجب أخذها بالاعتبار، إذا ما أردنا أن نكون فكرة صائبة عن الإيقاع في الشعر الحر[٦٧]. وسنرى -فيما بعد- أن أحد تجديدات "بول مور" الرئيسية يكمن في التطبيق المنظم لـ"الإدغام الطبيعي" للغة؛ ففي بيت يقدم نفسه -فضلا عن ذلك- "باعتباره نثرا، يختفي كل إزعاج من الإدغام في هذا الشكل"[٦٨]. ونعلم آثار النكهة الشعبية التي يستخلصها من هذا الإدغام لحرف E الصامت (-Si tout' les fill' du monde Voulaient s'donner la main = لو كل فتيات العالم أردن المساعدة ..). ولاشك أن في الشعر الحر -وبخاصة في النثر الموقع- لا يسهل دائما التعرف بيقين على الإدغام، وينفتح الطريق أمام العشوائية: فالشعور بالتوافقات التعبيرية أو الإيقاعية هو -وحده- الذي سيجعلنا نقرر ما إذا كان ينبغي أن نقول -على سبيل المثال، في *"إشراقات"*-" لماذا تشحب هيئة النافذة من عقد القبة ؟". لنترك لهذه الهيئة طابعها العارض والإشكالي[٦٩]، أو على النقيض، ببطء احتفالي: "تكشفت الأبسطة القرمزية على البيوت"[٧٠]. ألم يقترح شاعر بلجيكي، عام ١٩٢٣، أسلوبا طباعيا بارعا للإشارة إلى الحرف المتحرك الصامت بكتابته معكوسا[٧١] ؟ ولكن نظرا لصعوبة مشكلة حرف E الصامت ، الذي فتن الرمزيين، فمن المستحيل إهماله: فلنذكر -على الأقل، هنا- أنه يمكن للقيم الرئيسية الثلاث التي يستطيع أن يتخذها، أن تتوافق مع مؤثرات ثلاثة مختلفة :

- قيمة منعدمة nulle (إدغام): ومنها -كما رأينا- مؤثرات السرعة أو الألفة ؛

- قيمة ضعيفة، وهي الأكثر شيوعا في كل الحالات التي يلحق فيها حرف E الصامت، بعد نبر، بجزء إيقاعي تال : "Cependant Dorothée ... s'avan/ ce dans la rue déserte, seu/ le vivante à

cette heure = ورغم هذا فدوروتيه تتقـ/ دم في الشارع المهجور، الوحيـ/دة الحيـة في هـذه الساعة ...": في هذه الجملة المستمدة من "*دوروتيه الجميلة*"(٧٢) لبودلير، نشعر تمامًا بأثر المنحنى والموجة، والهدهدة التي ينتجها *القطع المتعدي*، التي يصفها "موريبه" بأن : "حرف E الصامت، الموجز بطبيعته، يعمق الإيقاع"(٧٣) .

– قيمة قوية، تُلتقط عندما يُدمج حرف E غير المنبور لا في الجزء التالي، بل في الجزء السابق: "Chacun d'eux avait pour cuillère'/ l'os = كلٌ منهم كانت ملعقته / عظمةٌ.."(٧٤). وعلى عكس (القطع) السابق، فإن هذا "القطع النسائي" أو *الترخيم الجوفي* خشن، ومفاجئ، ومتنافر .

وستحتوي الجُمل ذات النمط "المتماوج" على عدة حروف من E الصامت، مع القطع المتعدي؛ وستحتوي الجمل ذات النمط "الديناميكي" على عدد قليل منها، وستخلي المكان للترخيم الجوفي. وهنا يكمن عنصر إيقاعي مهم للغاية .

ومن الضروري –بشكل خاص، عند دراسة الإيقاعات في النثر المُوقَّع الحديث، حيث يتم البحث عمدًا عن المؤثرات الشعرية– أن نذكر أكبر عدد ممكن من العناصر: إيقاع نبري، إيقاع عددي، تجميعات منطقية، إيقاع جرْسي، وهو ذو أهمية كبيرة لدى الرمزيين (تلاعب بالسجع والمحارفات)، والقيم المتنوعة لحرف E الصامت .. وتتزايد أهمية هذه الدراسة نظـرًا لأن أنماط الجُمل، في نهاية القرن التاسع عشر، تتنوع من قصيدة لأخرى ومن كاتب لآخر، ومادام الرمزيون –بالتحديد– قد سعوا (مستلهمين تعاليم "بودلير") إلى الهروب، في النثر كما في الشعر، من انتظام الإيقاعات الصارمة والمقدمات المتوقَّعة. وستقدم بعض الأمثلة فكرةً عن تنوع الأساليب والنتائج، وستتيح لنا بشكل أفضل قياس مدى التقدم الذي تحقق في البحث عن "إيقاع شعري" منذ النثر المُرسل بشكل منتظم، "الغزير" و"المتناغم" لمُزاحمي "فنيلون" .

هاهي –أولاً– جُملة نثر مُوقَّع تميز الكتابة الرمزية وسعيها إلى التحديد اللغوي والإيقاعي: وهي مستمدة من "*توليه دي بروم*"، أفضل أعمال "أدولف روتيه" بلاشك(٧٥): وهي نوع من الرواية الشعرية والرمزية، نثرها –كما يقول "دوبو"– "يمنح، في كل لحظة، وهم الشعر، مع المحافظة –بصرامة– على نوعيته كنثر"(٧٦):

Ecoute: il est une Ile si perdue au fond de la mer boréale qu'il faut être nous pour la connaître. La proue de nul navire n'a violé son unique plage: vierge fière que drape une tunique en genêts d'or, en sapins gémissants, nimbée d'après-midi aux tièdes caresses d'un soleil sobre, ceinturée de ses falaises nacreuses où les cavalcades cabrées des flots s'encolèrent de brandir en vain et en

vain des étendards d'algues, légendaire enfin et nostalgique aux bons poètes, c'est Thulé des Brumes...

أنصت : إنها جزيرة ضائعة تمامًا في أعماق البحر الشـمالي إلى حد أنه ينبغي أن نكون نحن حتى نتعرف عليها. لم تنتهك مقدمـة أية سفينة شاطئها الفريد: عذراء أبية، تكتسي برداء من ريـاض مزهرة من ذهب، من أشجار صنوبر متأوهة، يلفها أصيل بمداعبات فاترة لشمس زاهدة، مطوقة جروفها الصدفية حيث المواكب الثائرة للأمواج قد التصقت عبثًا بالتلويح وعبثًا برايات من الطحـالب، أسطورية وحزينة بالنسبة للشعراء المجيديـن، إنهـا "توليـه دي بروم"..[٧٧]

فلنترك جانبًا الاستعارات الكثيرة والتعبيرات النادرة أو الجريئة ("يلفها أصيل"، "صدفيـة"، "تغري")، التي يمكن أن تساهم في إضفاء "وهم الشعر"، كي نهتم فحسب بإيقاع الجملة، وبشكل خاص في الفقرة التي تبدأ من "عذراء أبية" إلى "توليه دي بروم". لدينا هنا سلسلة من الإبـدالات التي تُرجئ اسم الجزيرة الذي لا يأتي إلاّ في النهاية (ما يسميه "كريسو" جملة "مروحية")[٧٨]. تنتظم هذه الجملة –في مجملها– في كُتل متصاعدة، ثم هابطة: والحركة هي حركة موجـة تتصـاعد ثم تهوي:

Vierge fière

Que drap(e) une tuniqu(e) en genêts d'or, en sapins gémissants,

Nimbée d'après-midi aux tièdes caresses d'un soleil sobre,

Ceinturée de ses falaises nacreuses où les cavalcades cabrées des flots s'encolèrent de brandir en vain et en vain des étendards d'algues,

Légendair(e) enfin et nostalgiqu(e) aux bons poètes, c'est Thulé des Brumes...

عذراء أبية

تكتسي برداء من رياض مزهرة من ذهب، من أشجار صنوبر متأوهة،

يلفها أصيل بمداعبات فاترة لشمس زاهدة،

مطوقة جروفها الصدفية حيث المواكب الثائرة للأمواج قد التصقت عبثا بالتلويح وعبثا برايات من الطحالب(٧٩)،

أسطورية وحزينة بالنسبة للشعراء المجيدين،

إنها "توليه دي بروم"..

فإذا ما جزأنا النص –بشكل مغاير– فسيؤدي ذلك إلى هدم حركة الموجة هذه (التي يرسم خطوطها ببلاغة "العدد النبري" المستخلص من منهج "بيوس سيرفيان" بإحصاء عدد النبرات في كل جملة، أي : ٢ - ٤ – ٤ – ١٢ – ٤ – ٢)؛ ويمتد الجزء الرئيسي عن عمد ولا تقطعه أية علامة ترقيم، ويطغى على صيغة الشعر ولا يستطيع أن يستعيدها إليه. ويضر أي تقطيع –من جهة أخرى– باستمرارية هذه الجملة (على سبيل المثال، يمنع الشعور بالاتساع المضطرد للبداية : " vierge fière que drape une tunique en genêts d'or, en sapins gémissants = عذراء أبية تكتسي برداء من رياض مزهرة من ذهب، من أشجار صنوبر متأوهة (عدد المقاطع اللفظية في كل عنصر إيقاعي: ١ – ٢ – ٣ – ٤ – ٤ – ٦) .

ولننتقل إلى دراسة "العدد الحسابي" (الناتج من عد المقاطع اللفظية لكل مجموعة مستقلة مما سبق)، التي تكشف لنا توازي مجموعتي ٢ و ٣(٨٠)، ولنر كيف يشكل الجزء الرئيسي إيقاع موجة/عنيفة، يتوافق مع "المواكب الثائرة" للأمواج: وهو يحقق ذلك بوسائل ثلاث :

١) مؤثرات صوتية (مخارفات خشنة من حرفي C و R : – nacreuses صدفية – cabrée ثائرة – s'encolèrent تلتصق) ؛

٢) ترخيمات صوتية تشعرنا بوقفة مفاجئة بعد حرف E الصامت في

cavalcades'/cabrées,dans s'encolèrent'/ de brandir

مواكب/ثائرة، في تلتصق/بالتلويح (٨١)؛

٣) نبرات متقاربة،وبشكل خاص في تفعيلة سبوندية* نهائية: "étendards d' algues = رايات من الطحالب". مدان (أو نبرتان) متتاليتان تصبحان طويلتين، نثرا وشعرا أيضا، نتيجة لحقيقة أن

* **سبونديه** : تفعيلة ذات مقطعين طويلين.

المقطع اللفظي المفرد ضروري[٨٢]؛ ويمكن للوقفة الضرورية -بسبب النبر المضاعف- أن تنتج، مثل الترخيم الجوفي تقريبًا، تأثيرات الانقطاع، والإلحاح، أو الدوام؛ هنا يتحطم جزء طويل من الجملة بشكل مفاجئ على مقطع لفظي مفرد، مثلما تتحطم الموجة على صخرة .

فإيقاع النثر المُوقَّع بالغ التعقيد -مثلما نرى- يعتمد، في آن، على التجمعات المنطقية، والمجموعات النبرية، وتعداد المقاطع اللفظية، والمؤثرات المتنوعة الصوتية والإيقاعية. وهو يرتبط -من جوانب معينة- بإيقاع النثر الخطابي (تجمعات منطقية)، ويرتبط -في جوانب أخرى- بإيقاع الشعر؛ والحقيقة أنه أكثر حرية من الاثنين، ويسمح بمؤثرات أكثر تنوعًا. وينبغي التأكيد -من ناحية أخرى- على أن الرمزيين (دائمًا تحت تأثير "بودلير") قد استخدموا الإمكانية المزدوجة التي يقدمها النثر حتى حدها الأقصى: القيام -من ناحية، وخلافًا للشعر- بمط مجموعة منطقية (جملة اعتراضية، على سبيل المثال) إلى حد منحها عدة أسطر، للتوفر على مؤثرات خاصة بالسلاسة أو الكثافة؛ ومن ناحية أخرى، وخلافًا للنثر الخطابي، بتمزيق أو تقطيع الجملة، للتوفر على مؤثرات الحيوية أو الانقطاع. وقد قدم "بودلير" بشكل خاص -مقتفيًا أثر "سانت-بوف"- نماذج نثر "متماوج"؛ وقدم "آلويزيوس برتران" نماذج نثر عصبي ومتقطع .

ها هو نموذج لجملة طويلة للغاية، وبطيئة للغاية، تكاد تخلو من علامات الترقيم، وتتوافق مع انتظار ساكن وحالم (انتظار يصبح ساكنًا وحالمًا بفضل إيقاع الجملة بالتحديد)- في حين أن الأبيات الأولى من *"زهرية"* كشفت لنا انتظارًا حيويًا ويقظًا للارتعاشات الأولى للحياة. إنها الفقرة الأولى من قصيدة نثر لـ"ميريل"-*"الأميرة التي تنتظر"*- ونشرت في مجلة "فالوني"عام ١٨٨٧[٨٣]:

في ثوب أخضر مُشَجَّر بفضة باهتة، تحيط الأميرة، تاركةً
الخصلات الصهباء لشعرها الثقيل تنساب خارج شبكة اللؤلؤ
بذراعيها الأكثر بياضًا من أصفى زهور الليلك بكل هذا الربيع
قاعدة المزولة حيث يتمدد في خفاء ظل الساعات.

فقرة بارعة للغاية، وبالغة الإتقان بالتأكيد؛ لقد تأمل "ستيوارت ميريل" مسألة قصيدة النثر، وكتب عام ١٨٩٣[٨٤]: "في اعتقادي أن قصيدة النثر، الأكثر حرية من الشعر الغنائي، والأقل انقيادًا من الخطاب المنطقي، قد تثير الاضطراب بذلك السحر المختلط الجنسية، مستردةً دائمًا بين القاعدة والحرية". وفي هذه الجملة التي سأسميها -عن طيب خاطر- "جملةً عنقودية"، يلتف حول الهيكل المنطقي :"تحيط الأميرة .. بذراعيها .. قاعدة المزولة"، أرابيسك كامل من الصفات والمفعولات والأسماء الموصولة. وستتحطم إذا ما حاولنا أن نفرض عليها التقسيم . وهي تتوفر -رغم هذا- على إيقاع واضح، هو إيقاع النبرات، بتركيبات بارعة من المحارفات والسجع التي يوليها "ميريل" أهمية كبرى (تحت تأثير "غيل" والشعر الإنجليزي)[٨٥]: ويشكل التلاعب بحروف

الـــ r و a وg—في "ramages de pâle argent = مُشجَّر بفضة باهتة"- ما يســــميه "ج. هيتييـــه" بـــ"تركيبات متعددة من التوافقات"(٨٦)؛ ولنلاحظ أيضًا المحارفة المزدوجة في "russeler hors du filet = تنساب خارج شبكة اللؤلؤ"، والسجع المُلح من ou في : "boucles rousses .. lourde .. = الخصلات الصهباء .. الثقيل .. تحيط"، أو من on في: "entoure = s' alonge l' ombre = يتمدد الظل"؛ ثم الإيقاع النبري بسيادة مجموعات طويلة إلى حدٍّ ما (hors du filet de perles, de tout ce printemps, imperceptiblement = خارج شبكة اللؤلؤ ، بكل هذا الربيـــع ، في خفـــاء)؛ وأحيانًا متماثلة (les boucles rousses de sa lourde chevelure = الخصلات الصهباء لشعرها الثقيل).

ولنلاحظ هنا -بشكل خاص- أهمية حرف E الصامت، الذي لم يعد يستخدم على النحو السـابق مباشرة كـــترخيم صوتي، بل -على النقيض- كـــقطع متعد؛ فالصوت -بعد نبرة المد- يســـقط على حرف E الصامت الذي يلحق -حينئذ- بالمجموعة التالية ليمنح إلقاء الجملة منحنًى ناعمًا بلا تنافرات : إنه -حسب تعبير "موريبه"-"يعمق الإيقاع"(٨٧). وها هي حالة

Boucles rous/ses de sa lour/de chevelure

الخصلات الصهباء لشعرها الثقيـــــل(٨٨)

S allon/ge l' om/bre des heures

يتمد/د ظـــ/ل الســـاعات

حيث تتضح تمامًا حركة "الموجـــــة"(٨٩).

فكل شيء يستخدم -إذن- من أجل منح هذا المقطع وحدةً وسلاســـةً كبـــيرتين، في آن : فهو يملك هذه الحركة المتماوجة التي لا يستطيع الشعر الحر -بفعل تركيبته نفسها- أن يخلقها إلاَّ بصعوبة. ويفضل كثير من الكتاب الرمزيين، وبشكل خاص "هنري دي رينييه" في حكاياتـــه أو قصائده النثرية ("جيد" أيضًا في "*رحلة أوريان*") هذه الجُمل المتعرجة، حيث تطفو الفكرة مثـــــل طحلب في تيار كسول؛ وتقدم "*حكايات إلى النفس*" نماذج لافتة للنظر لــ"جُمل النثر الطويلـــة، ذات الإيقاع البارع، والرصين والمتناغم"(٩٠).

ها هو الآن مثال لنثر "ديناميكي"- وهو نمط أقل تكرارًا لدى الرمزيين، رغم تأثير رامبـــو. وأستعيره من "أناشيد المطر والشمس" لــ"هوج روبيل"، الذي كان أول من ترجم "نيتشــه" في "الارميتاج"، وتحمس لويتمان، وألقى بالصواعق -عام ١٨٩٣-ضـــد الرمزيـــة، وضـــد غاباتهـــا الأسطورية، وأميراتها النائيات، وطريقتها السقيمة في الكتابة(٩١). يتعلق الأمر بـــ"قصيدة نـــثر"(٩٢) موجزة:

Je n' ai pas à regarder la route : mon baton est là, ma gourde

est pleine : je pars .

La boue jaillit et me souille . Qu' importe ? le soleil sèchera la boue ; marchons .

Il y aura de la boue : il y aura aussi de la lumière. Il pleuvra , il neigera , il fera des orages : c' est la vie . Marchons .

لم أنظر إلى الطريق : ها هي عصـــاي ، وإنـــــائي ممتلــئ : أرحل.

ينبثق الطين ويلطخني. ما الذي يهم ؟ ستجفف الشمس الطين؛ فلنمض .

سيكون هناك طين : سيكون هناك أيضًا ضـــــوء . ســـتمطر، سيهطل الجليد، ستكون هناك صواعق : إنها الحياة. فلنمض .

ونكتشف –على الفور– أن الإيقاع هنا يضيق، بدلاً من أن يتعاظم تدريجيًّا، مثلما يحدث في النثر المسمى "الغزير": فالنبرات تأخذ في التقارب في كل فقرة[٩٣]: بالتأكيد، يمكننا وضع نـــبرات عديدة إلى هذا الحد أو ذاك أثناء قراءتنا، لكن علامة الترقيم هنا تقودنا، وبشكل خاص في الفقـــرة الثالثة. ولا يقل إثارةً للدهشة أن نرى كلاً من هذه الفقرات تنتهي بمقطع حيـــــوي : "je pars = أرحل"، " marchons = فلنمض"، " marchons = فلنمض" .وأخيرًا، سنلاحظ عـــــدد الكلمـــات القصيرة، القوية، التي تبرزها علامات الترقيم الكثيرة: " . je pars = أرحـــل ." ، " . me souille = يلوثني ."(الجمل شديدة الاقتضاب، بلا صفات ولا أدوات ربط)، وبشكل خاص سيادة النهايات "المذكّرة" للكلمات ("bâton = عصا"، "je pars = أرحل"، إلخ ..): ويؤدي غيـــاب حـــرف E الصامت في نهاية الكلمة –بداهةً– إلى غياب القطع المتعدي: وعلى عكس ما كان يحدث في نـــص "ميريل"، *فلا يوجد أي قطع متعد* في هذا النص.

هذا الشكل من النثر *الديناميكي*، الذي نشأ مع "رامبو"، والذي ستمنحه ترجمات "نيتشه" –فيما بعد– انطلاقة جديدةً، لهو شيء جديد تمامًا لم يتحقق البدء في إدراك إمكانياته الشـــعرية إلا قرابة نهاية القرن. فها هو نثر لا يريد أن يكون موزونًا، ولا خطابيًّا، ولا "غزيرًا"، ولا "ســـيَّالاً"؛ ويهدف إلى توليد مؤثرات إيقاعية وشعرية بوسائل يمكن للقرون السابقة أن تعتبرها مناقضةً لكـــل إيقاع ولكل شعر. وإذا لم تكن العبارة قليلة الوضوح، فقد نستطيع الحديث هنا عن *إيقاع منثور* : سنجده في كل نثر أكثر "إدهاشًا" من كونه "غنائيًّا"، أكثر نزوعا نحو دينامية اللامنتظم والأخرق،

مما نحو التماثلات والتوازنات المميزة لـ"الأسلوب الجميل"؛ هاربًا من الأوزان الكبرى، والأبيات القصيرة المتناغمة– متشككًا في الصوت المخادع. نثر، رغم هذا، مختلف تمامًا، وهو ما ينبغي أن نقوله على الفور، عن النثر المباشر، بمهارة، *بلا زخرفة*، بدلا من أن يكون مكثفًا –"نثر" نقي في النهاية – خاص بالقرن الثامن عشر و"حكايات" فولتير على سبيل المثال: فالأمر لا يتعلق هنا بالتأثير على الذهن قدر التأثير على الحواس والخيال، لوضع القارئ في حالة "نغمة" شعرية معينة – فيصبح الإيقاع وسيلةً للإيحاء والخلق (على سبيل المثال، عندما يوازن "رامبو" ثلاثة اقتراحات بثلاثة مقاطع أحادية اللفظ، تصبح مُوَلِّدةً لمساحات شاسعة الأبعاد: "لقد شددت الحبال من قبة جرس إلى قبة جرس، والزخارف من نافذة إلى نافذة، وسلاسل الذهب من نجمة إلى نجمة، وأرقص"(٩٤). وسنرى الجملة، المنتفخة مثل موجة، بفعل دفقة الجُمل الاعتراضية، تتكسر فجأةً على جزء قصير، أو –على العكس– تعاود الانطلاق عندما نتوقع نهايتها؛ علامات تعجب تفرض وقفات ونبرات غير متوقعة، تقطع الخطوط الصغيرة الأجزاء، وخلق جُمل بين قوسين أو انقطاعات مفاجئة؛ كلمات يؤكد عليها تشتغل بطريقة مخالفة للمألوف ("أيا خيري ! أيا جمالي!")(٩٥). ويتم –بعناية شديدة– تجنب النهايات المؤنثة، والتعبيرات الرخيمة التي كانت مرغوبةً في النثر الفينلوني (نسبة إلى "فينلون"). وفي النهاية، ستتطور الفكرة الشعرية بالتجاورات والتماثلات، بالقفزات المتتالية، لا بالتسلسل المنتظم (واعتبارًا من عام ١٨٩٧، سيتغنى "جيد" بـ"استرجاعات" المزرعة، في *"قوت الأرض"* بهذه الطريقة: "برلينيات *! كل هروب ممكن؛ زلاجات، بلد ثلجي، أشد نحوكم رغباتي")(٩٦).

إن رمزيي عام ١٨٨٦ –المندفعين تمامًا في مطاردة نثر سلس، موسيقي، وطيِّع إلى حد أن يتخذ كل تعرجات أحلام اليقظة– لم يستفيدوا أبدًا من "إيقاع النثر" هذا الذي أورثه لهم "رامبو"؛ لكننا سنرى الشعراء الشبان للجيل التالي، وبشكل خاص رواد "الحداثة" في بداية القرن العشرين، يعودون إلى هذا الاتجاه، ويجعلون منه نظامًا حقيقيًّا: فالهدف خلق شكل في النثر له نفس تنافر وحيوية وقلق الحقبة نفسها. وفي هذه الفقرة، المستمدة من "لوك دورتان" (ولا سيما الجملة الأولى والأخيرة):

> يساري يضم الصخر حيث يتكئ ظهري. لا ألمح ظهري ولا يدَي، ولا فخذَي: لا شيء سوى أطراف ملابسي. ورغم هذا فأعضائي تشعر ببعضها وتترابط بفقرات. وتتدلى من الجمجمة كل هذه المواد، هذه العَظَمَات البشعات، كل هذه التناسخات التي تلفني، جبال نائية، سَمْت كل هذه

---

* الـ"برلينية" : عربة مقفلة ذات أربعة مقاعد، كانت تصنع في برلين.

الشذرات من ذاكرة وخيـــال[٩٧].

يدهشنا –في آن– سرعة الأسلوب، وإلغاء كل "الحمولة" الخطابية للجملة[٩٨]، بفعـــل الأهميـــة الممنوحة للكلمات وإلغاء الصفات، الذي يؤدي إلى تقارب النبرات، بفعل تنظيم الجملة في كتـــل متناقصة ("جبال نائية ، سَمْت")، وأخيرًا بفعل المكان الدال ("وتتدلى من الجمجمة..")، وبفعـــل الاستمرار القصدي للكلمات ("يضم الصخر"): لم يعد نثر كهذا يؤثر بالتنـــاغم ولا بـــالترخيم الصوتي ، بل –بالأحرى– بـــ"أثر الصدمة". لكن هذا الشعر، بخشونته القصديـــة، وتصادماتـــه، وتنافر أصواته، وترخيماته الجوفية، خالق لقيم جديدة، بنفس الطريقة –ونفس المعـــنى– الـــذي خُلقت به موسيقى موسيقار من قبيل "بيللا بارتوك" أو "هونيجير".

نرى –من هذه الأمثلة القليلة– إلى أي حد يمكن أن تتقابل مختلف أنمـــاط النـــثر المُوقَّـــع: بالإضافة إلى أننا لا نتوفر هنا إلاَّ على عينة للإمكانيات الإيقاعية للنثر. لكن لا ينبغي أن ننســى أن الأمر لا يتعلق هنا إلاَّ بتنظيم من *الدرجة الأولى* للمواد اللفظية:فباستخدام شكل "النثر المُوقَّـــع"، نستطيع أن نبني –بنفس القدر– حكاية، ودراسة، ورواية. ولا شيء أكثر خطأً من الخلط –مثلمـا فعل الرمزيون– بين "النثر المُوقَّع" و"قصيدة النثر": وذلك لأن قصيدة النثر هي تنظيم من *الدرجـــة الثانية* للنثر، و"شكل ثانوي"–إذا شئنا[٩٩]– يشكل كُلاً، ويكتمل في ذاته عالمـــا مغلقـــا – أي *قصيدة*.

ب) من النثر المُوقَّـــع إلى قصيدة النثـــر

فلنعد إلى جُملة "ميريل" التي ذكرتها فيما سبق : للوهلة الأولى، لا شيء يسمح لنا بتقرير ما إذا كانت مقتطفًا من قصيدة نثر، أم من "حكاية"، أم من "رواية" نثر شعري، وهي أنواع حاول الرمزيون كثيرًا أن يجربوا فيها أنفسهم[١٠٠]. ولكن، فلنتأمل الآن مجمل النص : سنلاحظ أن نـــص *"الأميرة التي تنتظر"* يتكون من مجموعتين من أربعة مقاطع، وتنتظم كل مجموعة بقوة حول مؤثرات الاسترجاع: ها هو –على سبيل المثال– المقطع الأول والأخير من المجموعة الأولى:

في ثوب أخضر مُشجَّر بفضة باهتة ، تحيط الأميرة – تاركـــةً
الخصلات الصهباء لشعرها الثقيل تنساب خارج شبكة اللؤلـــؤ –
بذراعيها الأكثر بياضًا من أصفى زهور الليلك بكل هذا الربيـــع،
قاعدة المزولة حيث يتمدد في خفاء ظل الساعات .

.. وبينما السحب الحاضنة للظلمات تتلبد رويدًا رويدًا علـــى
غسق الشمس وفجر القمر، تنحني الأميرة ، وهي تتأود في ثوبهـــا
الأخضر المُشَجَّر بفضة باهتة ، تلثم المزولة التي لم تعد تســـتطيع أن

ترى أرقامها النحاسية . إذ بجوار القمر ، رن بوق تحت بيارق ظافرة[١٠١].

هاتان المجموعتان –بالإضافة إلى ذلك– مرتبطتان ببعضهما بقوة :

– بفعل محور الاستدعاء البصري والصوتي الذي يختم الجزء الأول، ويفتتح –باستعادته– الجزء الثاني : "رن بوق تحت بيارق ظافرة"؛ وهي جملة ستختتم بدورها –بعدما تحولت– الجزء الثاني: "صمت نافخي الأبواق تحت البيارق" ؛

– بفعل الاستعادة التماثلية ، في الجزء الثاني ، للموضوعات والتعبيرات الواردة في الجزء الأول: هكذا تستدعي الفقرة الثانية من كل جزء اللازمة القديمة "حيث يرجع اسم متوجًا بكلمات لغة الحب الرقيقة" .

لدينا هنا –كما نرى– نمط في البناء الدائري واضح وراسخ بشكل خاص – كان "آلويزيوس برتران" أول من قدم أمثلة عليه ، ويمكن أن نذكر –بصدده– أن بعض تعريفات الإيقاع تدرج ضمنها فكرة العودة الدائرية وتنظيم الكل[١٠٢]: ويكفي أن توسيع فكرة العودة المنتظمة إلى القصيدة بمجملها، مع الأخذ في الاعتبار لا فحسب العلاقات التي تملكها –فيما بينها– العناصر الإيقاعية للجملة أو الفقرة، بل أيضًا العلاقات التي تملكها الفقرات فيما بينها (المقاطع أو الأدوار الشعرية) للقصيدة، بالإضافة إلى الكلمات والموضوعات (أفكار، ومشاعر، وصور) التي تشكلها، تساهم –من خلال مؤثرات التماثل والتكرار – في جعل القصيدة عالمًا حقيقيًا، "عالم علاقات"[١٠٣].

وليست قصيدة "روبيل" –التي ذكرتها– بأقل خصوصية، بـ"نهاياتها" الثلاث ذات المقطعين، التي لا تمثل فحسب "لازمة إيقاعية"، بل أيضًا "لازمة أفكار"؛ فنفس فكرة "الانطلاق" يتم التأكيد عليها ثم يعاد تأكيدها في كل من المقاطع الشعرية الثلاثة (مع التضاد "طين – ضوء" الذي يُستعاد مرةً أخرى، ويأتي متدفقًا لينتهي مع الكلمة-المفتاح، التي تمنح كل معناها للوحة : "إنها الحياة"[١٠٤].

لكن – سيُقال – أي قانون "دائري" يمكن اكتشافه في قصيدة من هذا القبيل لرامبو أو لماكس جاكوب، أو لريفيردي، الذين يبدون– أساسًا– فوضويين؟ لا قانون، وهذا حقيقي في أغلب الأحيان– وهي خاصية لقصيدة النثر تكمن في تقديم قصائد منظمة إيقاعيًا للغاية و"مبنية" تمامًا، إلى جانب قصائد أخرى شديدة الحرية، لا تخضع لقوانين تنظيم شكلي مفروض من الخارج، بأكثر من خضوعها لضرورات منطق داخلي : وهي ازدواجية سيوضحها الجزء الثاني من هذا الفصل. لكن البديهي أن كل قصيدة نثر حقيقية، سواء كانت "فنيةً" أو "فوضوية"، ينبغي أن تمنحنا الإحساس بعالم مغلق، ومكتمل عضويًا. ولنكتف –مؤقتًا– بمثال واحد،

ولنختره من "رامبو"، الذي لا يريد بعضٍ النقاد إلاَّ أن يروا فيه عماءً وفوضى. وللوهلـــة الأولى، قد تبدو قصيدة "*ديموقراطية*"[١٠٥] انفجارا ساخرًا عنيفًا، ومنظومـــةً مـــن الأحكـــام الضـــارية، وعلامات التعجب المدعية التي تتسارع بحدة بلا نظام ولا معيار. لكن هـــذه الضـــراوة ليســت تفجرًا ولا لعثمة: فـ"أغنية الرحيل" هذه لـ"الديموقراطية" الاستعمارية تملك –على النقيـــض– تنظيمًا صارمًا، وإيقاعًا واضحًا للغاية. فموضوعا المسيرة العسكرية ("علم"، و"طبل" و"مجنـــدون") والمذبحة ("سنذبح التمردات المنطقية"، "فلسفة ضارية"، "الانشقاق للعالم الذي يمضي") يُســـمِّي أحدهما الآخر، ويتجاوبان ويتحدان في نفس الجنون العسكري. ويرجع مظهر القصيدة، الســـريع والقلق بشكل خارق –من ناحية– إلى إلغاء الأفعال ("في البلاد المُتبَّلة والمُبلَّلة ! – في خدمة أكـثر الاستثمارات الصناعية أو العسكرية وحشية"، "وداعًا هنا ، لا يـــهم إلى أيـــن"، "إلى الأمـــام ، هيا !")، ويرجع –من ناحية أخرى– إلى الإيقاع الصارم للجُمل، حيـــث تتضـــاعف النـــبرات (Aux pays poivrés et détrempés = في البلاد المُتبَّلة والمُبلَّلة")، حيث التماثلات تبرز بعضها بعضًـــا (" الجهلة في العلوم، الماكرون في الرفاهية"). ومع عنفوان التعبيرات ("قـــذر"، "البـــلاد المُتبَّلـــة والمُبلَّلة"، "استثمارات وحشية"، "الانشقاق")، يتجاوب عنفـــوان التقطيـــع الشـــعري: ولأنـــه لا وجود لأي حشو، ولا أية رابطة، تتعدد النبرات ؛ ويأخذ الإيقـــاع في الاحتـــدام في الفقـــرة الأخيرة، وتنتهي القصيدة بـ" marcato " حقيقي : "ignorants pour la science , roués pour le confort ; la crevaison pour le monde qui va . C 'est la vrai marche . En avant ; route! = الجهلـــة في العلوم، الماكرون في الرفاهية، الانشقاق في العالم الذي يمضي . إنها المسيرة الحقيقية . إلى الأمام، هيا !". ولأنها –بالتحديد– قصيرة وموجزة للغاية، تملك هذه القصيدة قوةً أكبر بكثير من أكـــثر الانتقادات اللاذعة فصاحة ضد "النزعة الاستعمارية" الصناعية والعسكرية. فهل ينبغي أن نُذكِّـــر – فضلاً عن ذلك– بأنني قد أكدت على وجود تكوين تركيبي لدى "رامبو" يختلف كليـــةً عـــن المسعى الخطي والتعاقبي للنثر، حتى وهو "موقَّع" ؟ ولا يقل عن ذلك إثـــارةً للدهشـــة ملاحظـــة أن شعراء متحررين بما يكفي من الضغوط الشـــكلية –مثـــل "جـــاكوب" و"ريفـــيردي"– لم يكفوا عن التذكير بأن "القصيدة موضوع مبني"[١٠٦]، وأن على الشاعر أن يخلق "مجموعًا مـــن العلاقات"[١٠٧]: وسنستطيع دائمًا أن نجد –في قصيدة نثر أصيلة– وحدةً داخلية، إن لم تكـــن شكلية، ونكتشف فيها قوانين تنظيم داخلي تجعل منها كُـــلاً مكتمـــلاً وبلْـــورةً شـــعرية –أي *قصيدة*[١٠٨].

وسيبحث الجزء الثاني من هذا الفصل المبادئ الأساسية والكيفيات الكبرى لقصيدة النـــثر. ورغم هذا، فلنلفت الانتباه –من الآن– إلى أهمية مفهوم قصيدة النثر هذا، للتمييز بين قصيدة النـثر والنثر "المُوقَّع" أو "الشعري". عالم مكتمل، مُنظَّم، تترابط فيه كل الأجزاء، ويكتفي بذاته؛ فقصيدة النثر تحمل في ذاتها معناها وغايتها. ولأنها –بالضبط– مكتوبة بنفس هذا النثر المُوقَّع الذي يمكن أن

نطبق عليه -على سبيل المثال، وبنفس الدرجة- قوانين الرواية، أو البحث النقدي، فعليها أن تلغي-وبشكل أكثر صرامة مما في الشعر- كل النوايا التربوية، والأخلاقية، والسردية: وهو السبب في أننا لا نستطيع أن نمنح اسم **قصيدة** إلى "تأمل" شعري، لكنه ذو غاية أخلاقية وفلسفية، لـ"سينانكور" أو "لوفيفر-دوميه"[١١٠]، ولا أيضًا إلى قصيدة "*صولجان باخوس*" لبودلير، التي يلتف شريط صورها الزخرفي حول مديح "فرانز ليست"[١١١]. ولن يمكننا -بدرجة أقل أيضًا- إطلاق اسم قصيدة على صفحة نثر مصاغة للاندماج في مجموع أوسع، رواية أو بحثًا (وعلى النقيض، فعندما تملك صفحة من هذا المجموع قيمة في ذاتها، نميل إلى لوم الكاتب على ذلك، مثلما فعل "سانت-بوف" من قبل مع "شاتوبريان")[١١٢]. "إن صفحة نثر ليست قصيدة نثر، حتى لو توفرت على جوهرتين أو ثلاث"، مثلما يُذكرنا "جاكوب"[١١٣]. ولاشك أن التمييز عمليًا (سبق أن قلت ذلك في بداية هذا العمل)[١١٤] سيصبح -أحيانًا- دقيقًا للغاية : فبين قصائد النثر التي يستخدم فيها السرد باعتباره *وسيلة* ، تدخل المكونات عالم القصيدة (مثلما في "*السنتور*" لموريس دي جيران، على سبيل المثال)، والنثريات السردية أو الوصفية (التي أحيانًا ما تزعم أنها قصائد، مثل "*موت بطولي*" لبودلير)، ليس من السهل دائمًا رسم الحدود بينها. والمهم -مؤقتًا- هو الاعتراف بوجودها، وبأن قصيدة النثر نوع متميز : ليست هجينًا في منتصف الطريق بين النثر والشعر، لكنها نوع من الشعر الخاص، الذي يستخدم النثر الموقّع لغايات شعرية بحصر المعنى، ويفرض عليه -لهذا السبب- بنيةً وتنظيمًا للمجموع، يبقى علينا أن نكتشف قوانينهما : قوانين ليست شكلية فحسب، بل أيضًا عميقة، عضوية، مثلما في كل نوع فني حقيقي.

(٢) جماليـــة قصيدة النثـــر

لا يمكننا -بالتأكيد- أن نُعرِّف قصيدة النثر من الخارج، وبطريقة شكلية، مثلما هو الحال - من ناحية أخرى- مع الرواية[١١٥]: فهي لا تخضع لـقواعد مسبقة مثل الأنواع الثابتة كالنشيد الغنائي أو السوناتا، على سبيل المثال، بل تخضع لـقوانين معينة برزت تدريجيًا من المحاولات العديدة، وتشكل الشروط الحيوية لوجودها : وكما يمكننا - انطلاقًا من خلية أولية- أن نرى تطور حالة عضوية بكاملها، سنرى كيف أن الكل المعقد للقوانين التي تقود إلى تنظيم جزء هذا النوع الأصلي موجود من قبل كبذرة، بالقوة، في مجرد تسميتها: *قصيدة نثر* . وحدة غريبة بلاشك، وتنطوي على جمع للأضداد (أليس "النثري" -في اللغة الدارجة- هو النقيض لـ"الشعري" ؟) : والواقع أن قصيدة النثر - لا في شكلها فحسب، بل في جوهرها- مؤسسة على وحدة الأضداد : نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية هدَّامة وفن منتظم.. ومن هنا يكمن تناقضها الداخلي، ومفارقتها العميقة والخطرة والخصبة؛ ومن هنا، يكمن توترها الدائم وحيويتها[١١٦].

لننطلق- إذن- من العناصر الأبسط لنحدد المبدأ المزدوج لقصيدة النثر، *نثر وشعر* في آن ؛ وسنكشف -فيما بعد- كيف يتجاوب هذا المبدأ المزدوج مع نزوع مزدوج، مع إرادة التحرر من القوانين الشكلية، وخلق شكل، وكيف يؤدي -في النهاية- إلى صيغة مزدوجة، حسب سيادة النزعة الفردية الفوضوية أو الإرادة الفنية. وعند محاولتنا التقاط هذه الثنائية الأساسية في كامل اتساعها، سنصل إلى أن نرى في قصيدة النثر لا مطاردةً فحسب لشكل فني جديد، بل مظهرًا للتمرد الإنساني، فيما تملكه مما هو إبداعي.

١) المبدأ المزدوج لقصيدة النثر

نشأت قصيدة النثر –حسبما أوضحت في بداية هذا العمل– من إرادة التجاوز، من التمرد ضد الأعراف المعتبرة "شعرية"، والعروض، وأعراف اللغة. لقد أرادوا –من الآن فصاعدًا– أن يفصلوا بين *الشعر* و*النظم* ؛ وبحثوا في النثر عن عناصر شعر جديد. والواقع أن هذا النثر، الذي سعوا بخجل إلى أن يلتزموا المحافظة فيه على بعض "ترفيهات" النظم (تأرجحات، وأوزان زوجية، وأسلوب "نبيل") لم يلبث أن بدأ ينحو –أكثر فأكثر، منقادًا بنوع من الثقل الطبيعي– نحو النثر الخالص، متخلصًا من كل زخرف اصطناعي، بل سرعان ما أصبح فظًا عن قصد أكثر من النثر المستخدم –إلى ذلك الحين– في مختلف الأنواع الأدبية : "أسلوب نثر" و"إيقاع نثر" على وشك أن يولدا، وستستخلص قصيدة النثر منهما مؤثرات شعرية جديدة تمامًا .

لنبدأ –إذن– بإجمال العناصر التي يمنحها *النثر*– المستخدم باعتباره نثرًا– إلى قصيدة النثر، قبل أن ندرس بأية طريقة يتم استخدام وتشكيل هذه العناصر كي تصبح قصيدة.

ينفر النثر –بطبيعته، وخلافًا للنظم– من القوالب الجاهزة، والإيقاعات المفروضة من الخارج: وستذهب قصيدة النثر إلى حد الهرب ليس فقط من "النظم في النثر"، بل من الأبنية الخطابية، والأنساق المنطقية الكبرى، والأسلوب الدوري. ويتيح النثر –بمرونته– أكبر تنوع في الأشكال، وستمكن قصيدة النثر ، شأنها شأن الشعر الحر، من ادعاء منح الفكرة الشعرية "حق أن تخلق لنفسها شكلها وهي تتطور، مثلما يخلق النهر مجراه"، كي نستعيد تعبير "فيرهارين"[(١١٧)]. يستطيع "النثر المُوقَّع" –إذن– أن يتخذ مظاهر متنوعة للغاية، غير أنه كثيرًا ما ينحو إلى تأكيد صفته كنثر بالبحث عن الحيوية والتفرد[(١١٨)]، بمؤثرات اللاتماثل أو القطع، وبالتفكيك التعبيري للجملة[(١١٩)]. ويتغير تركيب الجملة في نفس لحظة تغير الإيقاع؛ فنشهد مع "رامبو" ميلاد "أسلوب التدوين"، وجمل بلا أفعال، وذائقة الانقطاع (كثرة وجود الشَّرطة التي تقطع الجملة) : وجميعها سمات ستتزايد في شعر النثر الحديث : تمرد الـ"*كلمة*" ضد الـ"*جملة*"، وهو أيضًا أحد مظاهر التمرد الفني ضد القواعد التي سنشهدها.

فمن خلال المفردات وبنية الجُملة، يُدخِل النثر "*الواقعية*" و"*الحداثة*" في الأدب: والواقع أن الشكل النثري يتوافق بصورة لا تُقارن –وبشكل أفضل من النَّظم– مع التعبير عن كل مظاهر الواقع المعاصر : وأشعار "مكسيم دي كان" الكئيبة "الحديثة" تكفي للبرهنة على ذلك[(١٢٠)]:

تقرأ البيانات التمهيدية القوائم الملصقات التي ترفع عقيرتها
بالغناء

على ما يكتب "أبوللينير"[١٢١]؛ لكن شعر القرن العشرين هذا لا يستطيع العثور على شكله إلاّ في الشعر الحر أو في قصيدة النثر. فهما وحدهما اللذان يمكنهما استقبال مفردات حديثة وواقعية، وتسمية الأشياء بأسمائها[١٢٢]، وأن يفتحا لنا في الشعر قطارات ومحطات (مثلما لدى "أبولليني" و"فارج")، وحانات حقيرة (مثلما لدى "كاركو")، وسفن نقل (مثلما لدى "سندران"). فلنتوغل أبعد من ذلك : يمكن البحث عن استخدام المصطلح المحدد، الواقعي والسوقي، باعتباره وسيلة تأثير شعري خاص؛ وكان "بودلير" أول من تنبه لذلك، واستغله بكثرة "لافورج" في قصيدته "شكوى *مدينة باريس الكبرى*"، و"هويسمان" في "*تخطيطات باريسية*". وكرد فعل على المفردات "النبيلة" للشعر الكلاسيكي، أصبح الشعري في أيامنا –(على ما يقول "ج. بولان")[١٢٣]– أن نقول "cheval = حصان" وليس "coursier = فرس"؛ و"eau = ماء" وليس "onde = موجة". بل الأكثر غرابة أن المكان المشترك والكليشيه قد احتلا موقع العناصر الشعرية، وهو منحًى نلاحظه بشكل خاص في النثر : ويذكر "ج. بولان" –الذي بحث طويلاً هذا "الاستخدام" للمكان المشترك في "*زهور تارب*"– بداية قصيدة "*حقول مغناطيسية*"، على سبيل المثال[١٢٤]، أو أمثلةً لأماكن مشتركة "أعيد تأملها" من قبل "ج. رينار" أو "ل.ب.فارج"[١٢٥]. هذا الميل إلى استخدام ما كان يكرهه الشعر – حتى ذلك الحين –باعتباره عناصر شعرية بالتحديد، من قبيل الابتذال، والفجاجة، و"النثرية"(الواضحة تمامًا في كثير من الروايات الأمريكية، كي نذكر مجالاً آخر)، هي بالتأكيد خطر دائم بالنسبة للنثر، أكثر مما بالنسبة للشعر الحُر : خطر لا يرتبط بالفجاجة أو القبح (لا نملك في هذا الصدد نفس الكراهية الجمالية للقرون الكلاسيكية) قدر ارتباطه بالاستسهال والسطحية. فلا يمكن لكل هذه العناصر، غير الجمالية في ذاتها، أن تتوفر على قيمة جمالية (وشعرية) إلاّ وهي منظَّمة، ومتجاوَزة ، كي تدخل في عالم النتاج الأدبي.

وينبغي أن نضيف أن قصيدة النثر، لأنها –تحديدًا– مكتوبة نثرًا، قد أثرت غنائية بعض الأنماط الجديدة، التي كان يصعب قبولها بسهولة في النَّظم الكلاسيكي، مثل السخرية، والغرابة، ونبرة بوحٍ معينة (كان "برتران" أول من وسَّع من عددِ "النبرات" الشعرية وتلاه "بودلير")[١٢٦]؛ ولا سيما شكل خاص من السخرية التي ستحتل مكانةً تتزايد أهميتها في شعر القرن العشرين. فالسخرية –التي تظهر على نحو خاص في النوع السردي– هي، بسبب ذلك، في موقعها الأكثر ملاءمة في النثر؛ في حين أنها تغامر –في الشعر– بهدم كلِ أثر لـ"التعويذة" الشعرية[١٢٧]، فيما تصبح –في النثر– نغمةً شعرية ذات نوع خاص، مرتبطةً – ولاسيما السخرية المسماة بـ"السوداء" – بوضوحٍ فرداني ما، فوضوي وهدَّام : واللافت للنظر للغاية أن نرى –في كتاب "*مختارات من السخرية السوداء*" لأندريه بريتون– عدداً من قصائد النثر، منذ "*صانع الزجاج الردئ*" لبودلير، إلى "نثريات" السيريالية لجيزيل براسينو . فالحدود تقيمها خطوط التماس التي تفصل قصيدة النثر عن

"الفكرة" من ناحية، وعن "الحكاية" من ناحية أخرى[١٢٨]. وتدخل الفانتازيا –هي أيضًا، وبشكل أكثر من قصدي– بسبب العناصر التي تحتويها من فوضوية، وتمرد ضد القوانين الطبيعية– في قصيدة النثر أكثر من دخولها في قصيدة الشعر، لكن نفس الحدود يجب تعيينها في قصيدة النثر الفانتازية: إذ ينبغي أن تظل *قصيدة*[١٢٩].

والواقع أنه لا ينبغي أن ننسى ذلك: فإزاء هذا النثر الحر للغاية في اختيار الموضوعات، والمفردات، وتركيب الجملة، والنبرة، ستفرض القصيدة متطلباتها وقوانينها العضوية. وهذا الرفض للأعراف ليس رفضًا لكل قانون؛ وهذه الحرية في الشكل ليست غيابًا للشكل. وقد رأينا أن النثر –في المستوى الأول– ينتظم في نثر *مُوقَّع* يخضع لقوانين مغايرة لتلك التي تحكم –على سبيل المثال– النثر الخطابي؛ يتبقى لنا –الآن– أن نتأمل كيف تفرض *القصيدة* بدورها، كشكل من المستوى الثاني، على النثر الأكثر حرية إلى هذا الحد أو ذاك، الموقَّع إلى هذا الحد أو ذاك، تنظيمًا للمجموع، وتجعل منه كلاً، "كائنًا" فنيًا.

ما هي القصيدة؟ ينبغي أن نعيد للكلمة هنا كل معناها الاشتقاقي كعمل مُصاغ "مكتمل": فغالبًا ما يتم الخلط بين *قصيدة* وشعر، ويتم إطلاق اسم قصيدة على كل عمل يتحقق فيه الشعر. والواقع أن قصيدة النثر، التي لا ينبغي الخلط بينها وبين النثر المُوقَّع، لا ينبغي أيضًا الخلط بينها وبين الشعر. وليس من العبث أن نستعيد هنا مفهوم القصيدة كي نحدده، لنرى ما ينطوي عليه، وما يستبعده.

ولندحض أولاً سوء الفهم الذي يمكن أن ينشأ من التوسع المفرط في استخدام المصطلح: ففي القرن الثامن عشر، كانوا مايزالون يطلقون اسم *قصيدة* على كل عمل ذي مساحة معينة، مُصاغ بقوة، وقادر على إبهار الخيال والأذن بالشعر والتناغم في أسلوبه: فمقطوعة لراسين كانت تُسمَّى *قصيدة درامية*، ورواية مثل "*أميرة كليف*" أو "*تليماك*" كانت تُسمَّى *قصيدة نثر*[١٣٠]. بل يستمر هذا المعنى في القرن التاسع عشر؛ ففي عام ١٨٦٠، يتحدث "سانت–بوف" عن "*كاهنة باخوس*" لموريس دي جيران باعتبارها جزءًا من "قصيدة نثر موضوعها "باخوس في الهند""[١٣١]. لكن المعنى تطور –رغم هذا– عندما كتب "ر. دي جورمون" أن "الإلياذة والأوديسا روايتان مكتوبتان نظمًا، بقدر ما "الشهداء" و"سالامبو" قصيدتا نثر"[١٣٢]، مشيرًا بهذا لا إلى "قصائد–من–النثر"، بل إلى قصائد مكتوبة نثرًا، بالتعارض مع روايات مكتوبة نظمًا. ففي هذه الفترة، مال مفهوم القصيدة إلى الاتساع، والاختلاط بمفهوم الشعر. وعندما يصرح "ر. دي جورمون" قائلاً: "في الواقع، ما من وجود إلا لنوع واحد، هو القصيدة، وربما نمط واحد، هو النَّظم، إذ إن النثر الجميل ينبغي أن يتوفر على إيقاع، وسيثير الشك إن لم يكن سوى مجرد نثر. وعلى أساس أن "بوفون" لم يكتب سوى قصائد، هو و"بوسوييه" و"شاتوبريان" و"فلوبير""[١٣٣]، فإنه يمنح كلمة قصيدة دلالة أكثر عمومية بكثير، وبالتالي معنًى أقل تحديدًا بكثير. وعندما ندفع بهذه الفكرة إلى

الحد الأقصى، نستطيع التوصل إلى أن نرى بعضًا من الشعر في كل مكان (عـــدا في الملصقـــات والصفحة الرابعة من الجرائد، حسب تعبير "مالارميه")(١٣٤)، ورؤية قصيدة في كل عمل مكتـــوب بشكل جيد. ولن يدهشنا بعد ذلك أن نرى "باربي دورفيي" يتحدث عـــن روايتـــه "*أماديــه*" باعتبارها "قصيدة نثر"(١٣٥)، أو "أندريه بار" —الأكثر قربًا منا— وهو يعلن بجسارة أن "شـاتوبريان قد افتتح قصيدة النثر" مع "*أتالا*"(١٣٦)، بحجة أن "عمله يمتلئ بهذه الجُمل ذات المعنى غير المحـــدَّد، حيث تكفي موسيقى المقاطع اللفظية لإثارة حالة روحية". ويتحدث "شيريل" عن "روايـــات أو قصائد نثر" لسينانكور: "*الدومين*"، و"*أحلام يقظة*"، و"*أوبيرمان*"(١٣٧).

لا، ليست "*أمايديه*" و"*أتالا*" و"*أوبيرمان*" بقصائد نثر. فغاياتها ومسيرتها مختلفة؛ ومختلفـــة هي الأصداء التي توقظها فينا. ولأنها روايات —في المقام الأول— فهي تخضـــع لجماليـــة الروايـــة، المختلفة تمامًا عن جمالية القصيدة (وسأعود إلى هذه المسألة فيما بعد)(١٣٨). لكن حتى لـــو كـــان المؤلف قد أراد (مثل "أورفيي"، ربما) أن يكتب "قصيدة" أو "رواية-قصيدة"، فكيف يمكـــن في مؤلفات كهذه —طويلة للغاية بالضرورة— تجنب كل ما يفيد في تمهيد أو شرح الفعل، كل ما يُعلق أو يستخلص ؟ فبقدر العناصر التي تنزع عن العمل كثافته الضرورية، بقدر الأزمنة الميتة، و"المناطق عديمة الشكل"(١٣٩) غير المقبولة —إذا ما تكلمنا على الصعيد الشعري— في قصيدة بقدر ضرورتها في رواية. وكان "جوبير" قد أعلن في "دفاتر"ه، عام ١٨٠٦، إن "قصائد هوميروس ليست بقصـائد، بل هي شعر" — ونعلم بأية قوة سيدين "بو" —لنفس الأسباب— "بدعة الطول"(١٤٠):

> لا وجود لقصيدة طويلة؛ وما نعنيه بقصيدة طويلة هو تنـــاقض تام في المصطلحات

قائلاً (هذه المرة ليس بصدد الرواية، بل بصدد القصيدة الملحمية) :

> عمل بهذا الحجم لا يمكن اعتباره شعريًا إلاً بقـــدر مـــا تتـــم التضحية بالشرط الحيوي لكل عمل فني، **الوحـــدة** — لا أريـــد الحديث عن الوحدة في المفهوم، بل الوحدة في الانطباع، و**كليـــة** التأثير(١٤١).

ها نحن إذن قد وصلنا —بانقلاب غريب— إلى مفهوم للقصيدة منـــاقض تمامًـــا للمفـــهوم الكلاسيكي : هذه المرة، بدلاً من أن تكون عملاً ذا مساحة معينة، سيكون الإيجاز ضرورة حيويـــة للقصيدة، وشرطًا لازمًا لوحدة التأثير.

والواقع أن هذا التعريف للقصيدة —باعتبارها "*كُلاً*" من خصائصـــه الرئيســـية الوحـــدة والتكثيف— يبدو بمقدورنا أن نطبقه، بشكل خاص، على قصيدة النثر التي —لأنها لا تلجـــأ إلى القدرة السحرية للأبيات كي تستثير الهزة الشعرية— ينبغي أن تؤثر بكثافتها وحدها، بســـطوعها

بدون أية شائبة . وقد أدرك "هويسمان" من قبل هذه السمة، عندما رأى في قصيدة النثر "أوزمازوم الأدب"، مكثفةً –"في صفحة أو صفحتين"– الطاقات الأساسية لرواية بكاملها[١٤٢]. وبدقة أكبر، قال "أ. آتيس" عام ١٨٩٧:

> قصيدة النثر ليست أكثر مما لا يكونه النظم ، ليست بالحكاية ولا الأقصوصة، سواء كانت هذه الحكاية لفلوبير، أو هذه الأقصوصة لجوتييه. إذ لو بدا غريبًا التمييز بين عملين على أساس *طولهما*، يظل بديهيًا أن وضع الحدود هذا أمر جوهري، وأن المهمة خاصة للغاية، وتكمن في أن تُسيِّج في صفحة قصيرة انطباعًا مستقلاً وأحيانًا دراما كاملة[١٤٣].

ومنذ عهد قريب، أشار "ا. جالو" –بشكل موفق إلى حد بعيد– إلى هذا الاحتياج إلى الإيجاز والوحدة، عند تعريفه لقصيدة النثر باعتبارها "قطعة نثر موجزة بشكل كاف، موحدة ومقتضبة مثل قطعة من الكريستال يتلاعب فيها مائة انعكاس متنوع"، "إبداع حُر، لا ضرورة أخرى له سوى رغبة المؤلف في بناء شيء مدغم، خارج كل التحديدات، لا تنتهي فيه الإيحاءات، على غرار مقطوعة "هاي–كو" يابانية"[١٤٤].

كلية التأثير، التركيز، المجانية، الكثافة : عدة تعبيرات تؤكد لنا فكرة أن قصيدة النثر إنما هي عالم مغلق، موصد على نفسه، مكتفٍ بذاته، وضرب –في نفس الوقت– من الكتلة المشعة، المشحونة –في حجم ضئيل– بإيحاءات لا تنتهي، والقادرة على هز وجودنا حتى العُمق.

هذا العالم –مثل كل عمل فني– هو عالم من "*علاقات*"، وكثيرًا ما جرت مقارنة الشعر بلحن طِبَاقِي contrepoint *[١٤٥] يتألف –في آن– من حلقات ميلودية على المستوى الأفقي وعلاقات رأسية (أو تناغمات) بين "الأصوات" المختلفة للقصيدة[١٤٦]: إصاتات، وأحاسيس، وإيحاءات. فالعالم الشعري معقد بشكل خاص، على أساس أن الشعر فن تمثيلي، حيث تتأسس العلاقات أو العلاقات الضمنية المتبادلة في كل لحظة لا بين الوقائع المقدَّمة فحسب، بل بين هذه الوقائع أيضًا والكلمات، التي تعتبر إشارات لها، وتناغمات الإيحاء التي تعمق وتُثري الإحساس بالكلمات. لهذا، لا نستطيع القول إن الشاعر يقترح على نفسه "وصف" لوحة أو مشهد، أو "التعبير" عن هذا الشعور أو ذاك: إنه يُكوِّن بهذه العناصر المستمدة من الواقع المادي أو الذهني "موضوعًا" جماليًا، إنه يرتب عالمًا معقدًا يمكن القول إنه خالقه[١٤٧]. ولا يهم كثيرًا أن تكون الوقائع المختارة قديمةً أو حديثةً، سامية أو يومية[١٤٨]: فلا أهمية للعناصر في ذاتها، قدر أهمية مجمل العلاقات المعمارية والبنية الكونية حيث لا تلعب المفاهيم، والصور، والمشاعر المستدعاة بمجرد

* contrepoint الطِّباق : لحن يضاف إلى آخر، على سبيل المصاحبة؛ وهو –أيضًا– فن مزج الألحان .

دورها، بل أيضًا أرابيسك الأصوات وإيقاع الجمل، والإيحاءات من مختلف الأنواع، والدلالات الرمزية الكامنة أو المتعددة إلى هذا الحد أو ذاك، التي تمثل أحيانًا جوهر القصيدة، وتجعلنا نستشف عبرها واقعًا آخر أكثر إبهارًا من ذاته. فعندما يقول "رامبو" : "لقد عانقت فجر الصيف"[١٤٩]، نشعر تمامًا أن هذه الكلمات تحتوي —في آن– على إيحاء بنضارة مضيئة، ونقاء، وإشراق، طارحةً —بذلك– "موضوعًا" ستنسجم معه العناصر الأخرى للقصيدة، الزهور والأحجار الكريمة والسيول الفيضية[١٥٠] (ولا يهم كثيرًا ما إذا كان الأمر يتعلق بمشهد طبيعي متخيَّل أو واقع مُصوَّر). وثمة مغزى ثانوي لا ينفصل بوضوح —من جهة أخرى– عن الكلمات الموجودة، تقريبًا، في حالة إرجاء[١٥١]، لكنه يتسامى عليها : فكل شيء ينتظم حول هذا المغزى الثاني، هذا السرد الذي لا يوصف، والذي تكشفه لنا القصيدة ككل ويسرقنا؛ وفي هذا النص الموجز، المُحمَّل رغم هذا بالأصداء، ما من جانب أو "مشهد" شعري بلا أهمية (سواء تعلق الأمر بالصور، أو الإيقاعات، أو الأبنية الصوتية أو الفكرية)، ما من تفصيلة أو كلمة بلا فائدة : كل شيء "يؤدي دوره" جماليًّا، والكل يساهم في الانطباع العام؛ والكل يتماسك بلا فكاك في هذا العالم الشعري *الواحد* وشديد التعقيد في آن.

وبديهي أن اللحن الطِّباقي لقصيدة النثر وجيز بشكل خاص، لأن الأمر يتعلق بعمل موجز، حيث الكثافة ووحدة التأثير أكثر ضرورة وأكثر سهولة في تحقيقهما في آن. ورغم هذا، يبدو أننا لم نستنفد بعد مفهوم *"القصيدة"* في حديثنا عن مجموع من العلاقات، عن عالم منظم بقوة. والواقع أنه يمكننا الإشارة إلى أنه في الرواية أيضا يمكن للعلاقات أن تنشأ بين عناصر الموضوع (شخصيات، وأحداث، وأفكار أو رموز)، وأن "تعمل" كل هذه العناصر على الصعيد الجمالي، وتلعب دورها في تنظيم عالم خاص. ولاشك أن العناصر الصوتية الخالصة لن تلعب إطلاقا أي دور في الرواية؛ لكن ينبغي الإشارة إلى أن هذه العلاقات أقل وضوحا بكثير في قصيدة النثر مما في قصيدة النظم (فلدى بعض الكتاب، مثل "بودلير" على سبيل المثال، لا يهدف إيقاع الجمل وإصاتات الكلمات —في أغلب الأحيان– إلا إلى الاقتران الوثيق بحركات الكائن الداخلي). وما يهم —بالتحديد– هو تعريف قصيدة النثر باعتبارها "قصيدة" في العلاقة بأنواع النثر الأخرى، وبشكل خاص في العلاقة بالرواية. والواقع أنه ستتاح لنا فرصة التحقق من أنه كثيرا ما تم الخلط بين الأشكال القصيرة للرواية (الحكاية، القصة، والأقصوصة) وقصيدة النثر[١٥٢]. وهو خلط يمكن أن يكون له تفسيران : أولا ، لأنه إذا ما كانت الرواية صيرورة في جوهرها (أو أن هدفها المعلن — إذا شئنا– هو حكي حكاية)[١٥٣]، فإن قصيدة النثر —من جانبها– ليست بالضرورة، ولا هي دائما وصفية : فهي —على النقيض– كثيرا ما تستخدم عناصر سردية. ومن ناحية أخرى، ومثلما في الواقع، "لا تظهر الرواية وقصيدة النثر أبدا في الحالة الخالصة تماما"[١٥٤]، فثمة روايات شعرية (لا أعني فحسب مجرد تقديم أسلوب شعري، بل بنية مركبة متعلقة بالموضوع، بنية قصيدة[١٥٥]، مثل رواية *"تونيو كروجر"* لتوماس مان، على سبيل المثال)؛ وبالعكس، فثمة قصائد، بل قصائد

منظومة، تلحق بالرواية : فـ"*جوسلين*" رواية من النظم، وإلى حدٍّ ما جميع القصائد الملحمية[156]. ولا يقل عن ذلك ضرورة أن نحدد فيم يختلف عالم القصيدة (على الأقل، في جوهره) عن عالم الرواية، ما الذي يجعل قصيدة النثر، رغم أنها مكتوبة نثرًا، *نوعًا شعريًا*، ذا نمط وجودي متميز .

ولاشك أنه يمكن تصنيف القصيدة، والرواية، والفنون الأدبية بشكل عام، ضمن *الفنون الزمنية* (الخاضعة، باعتبارها كذلك، لقانون عدم الانعكاس) بالتعارض مع *فنون الفراغ* ، مثل العمارة، والتصوير الزيتي، والنحت. ومفهوم الزمن –من ناحية أخرى- معقد، لحقيقة أن الأمر يتعلق، في آن، بـ"*زمن حقيقي*"(الزمن الذي تستغرقه القراءة) وبـ"*زمن مُمَثَّل*" (مادام الأمر يتعلق هنا بفنون "تمثيلية") : وإذا ما كان زمن القصيدة الحقيقي أقصر من زمن الرواية، فإن طول المُدَّة المقدمة متنوع للغاية في الأعمال الشعرية كما في الأعمال الروائية[157]. لكن ها هو ما ينبغي التأكيد عليه: ففي حين أن الرواية تنتظم في مُدة كضرورة تكوينية لها، وتظهر في شكل تسلسل في الزمن، بحيث يمكننا في كل رواية حقيقية أن نلتقط اضطرادًا ما، ونميز مراحل معينة، فإن القصيدة –من جانبها- تقدم نفسها ككتلة، كتركيب لا يقبل الانقسام : "في قصيدة جميلة – على ما يكتب "ج. ريفيير"- لا يوجد أبدًا اضطراد : فالنهاية هي دائمًا في مستوى البداية؛ نتواصل على الفور معها، وكل شيء على مستوى واحد؛ وكل شيء يُلتقط على نفس المستوى. وتشكل الأبيات دائرة؛ وكل منها يدور نحو الآخر، وترقب بعضها بعضًا، وتأسرنا في دائرتها. ذلك أنها تعمل على تضليلنا في المكان؛ وهي تسعى إلى أن توحي لنا بنسيان الزمن وبُعده. فالانفعال الشعري نوع من التحويم بواسطته يتكون فينا، في قلب الهرب من الأشياء، غدير الأبدية.."[158]. ونصل هنا إلى ضرورة جوهرية، وأساسية للقصيدة : فهي لا تستطيع الوجود كقصيدة إلاّ إذا أعادت إلى "الحاضر الأبدي" للفن الأوقات الأكثر طولاً، وأن تجمد صيرورةً متحركةً في أشكال غير زمنية، لتلحق بذلك بمتطلبات الشكل الموسيقي[159].

والواقع أن الشعر الموزون (الذي يفكر فيه "ريفيير") يقدم هنا مصدر الأشكال الإيقاعية المنتظمة، من تساوي الأبيات، والعودة المتأرجحة للقوافي: فالقارئ –الذي يستسلم لتعويذته- "مؤسَّس ضمن حالة متناغمة، ويشعر بحركاته وأفكاره التي تبناها النظام الأبدي. إنه منفصل عن العارض واليومي"، على ما يكتب "كلوديل"[160]. فقصيدة النثر مدعوة إلى الاعتماد على مصادر أخرى كي تحررنا من "النغمة المضطردة": ولكن، رغم اختلاف الأساليب المستخدمة، فهي تكشف عن نفس الجهد، ونفس الاندفاعة الإيكارية في محاولة هزيمة وطأة الزمن .

فلنلاحظ أولاً التروع إلى الإيجاز، شبه الغريزي، لدى كل شاعر نثر : عندئذ، تصبح القصيدة ومضة خاطفة لا تسلسلاً في الزمن، وتأثيرها على القارئ مباشر ولا اضطرادي. ندرك –بذلك- لماذا اتفق كل النقاد على تعريف قصيدة النثر باعتبارها مقطوعة من النثر "موجزة، موحدة، مقتضبة مثل قطعة الكريستال"[161] : فالكثافة هنا هي النتيجة الطبيعة للإيجاز. وبالفعل، كلما ازداد

التركيب الشعري قوةً، كلما تولد لدينا الانطباع بأن فراغات من الزمن أو من الاستمرار الفكري تظل مدغمةً تحت أنظارنا[١٦٢]، وهو ما سيعرضه النثر الاستدلالي رويدًا رويدًا وبالتدريج.

ومع ذلك، تظل الإشكالية مطروحةً، حتى بالنسبة لقصيدة موجزة للغاية: كيف يمكن التوفيق بين الجريان الحتمي للزمن الحقيقي والحاضر الأبدي للفن، بين المتعاقب والمتزامن؛ ثمة وسيلتان — وهاتان الوسيلتان المتعارضتان مرتبطتان بالاتجاهين المتباعدين اللذين يوجهان قصيدة النثر سواء نحو التنظيم الفني، أو نحو الفوضوية التحررية. وتتمثل الوسيلة الأولى في *السيطرة* —عبر أنساق مشابهة لأنساق النَّظم– على الزمن، وامتلاكه، وفرض شكل وبنية عليه عبر الإيقاع؛ وتتمثل الوسيلة الثانية في التحرر من الزمن، في *نفيه*، في الخروج من التصنيفات الزمنية. وبذلك، نصل إلى صيغتين (سندرسهما فيما بعد) : في الحالة الأولى، القصيدة "الشكلية" أو الدائرية، المؤسسة على التقسيم إلى مقاطع، والتكرار، والتنظيم الإيقاعي؛ وفي الحالة الثانية، "القصيدة-الإشراقة"، المنقطعة عن كافة أشكال الاستمرارية : الزمن، الفراغ، الاستدلال المنطقي. وستوجد —في الحالتين– *قصيدة* ، أي بلّورة، وخلق لعالم مستقل، مغلق على ذاته، متألق ببريق كوكبي في سماء الفن اللازمنية.

وتقودنا الصفحات السابقة إلى استخلاصات من نوعين : نرى —أولاً– أن مفهوم القصيدة أساس لقصيدة النثر: إنه يسمح بتحديدها باعتبارها شكلاً من المستوى الثاني، عالمًا من العلاقات، و"كتلةً" لازمنية، وتمييزها —بالتالي، وفي آن– عن الأنواع الأخرى للنثر الأدبي والنثر الشعري. وسنلاحظ —من ناحية ثانية– أن الثنائية، أو —إذا شئنا– تناقض قصيدة النثر، متحققة في كل مستويات تنظيمها: وهي تتجلى منذ المبدأ، مادامت قصيدة النثر تستخدم النثر، ذلك العنصر الفوضوي والخام، وتشكله في قصيدة بأن تفرض عليه تنظيمًا فنيًّا يجعل منه كُلاً واحدًا وشديد التعقيد في آن؛ وهو تناقض يتبدّى في بنية الجملة الموقّعة، التي تتوجه نحو نمطين كبيرين، الجملة السلسة والموسيقية، والجملة المتقطعة والديناميكية؛ ونجدها الآن على صعيد تنظيم القصيدة، عندما نرى حدوث صدع على مستوى مفهوم الزمن، يفصل القصائد التي تُسكّن/تُجسِّد التدفق الزمني في *أشكال* صارمة، والقصائد التي تتحرر من الاستمرارية بـ"تمرد" ضد التصنيفات، لا الزمنية فحسب، بل أيضًا المنطقية.

ولابد الآن أن نتساءل : إلى أي تعارض عميق، وإلى أي تنوع في المواقف الثقافية يتجاوب هذا التناقض : إنه التعارض، لا بين "مدرستين" شعريتين، وإنما بين عائلتين ذهنيتين، ويتضح في كل مراحل عملية الخلق، ويجعل من قصيدة النثر واقعًا معقدًا، لا يمكن اختزاله في شكل واحد من التنظيم الشعري، وفي مسعًى إبداعي واحد دائمًا. فالشاعر —في عمله على هذه المادة الأولية، أي جملة النثر– إنما يشكلها حسب صورته، ويطبعها بعلامته الخاصة به، سواء بحبسها في أشكال ضيقة، أو بإطلاق "حشد الكلمات"[١٦٣]. إنه يستهدف تحقيق كمال سكوني في حالة من النظام والتوازن —أو بتشويش فوضوي للعالم، حيث يمكن له —من قلبه– أن يكشف عن كون آخر،

ويعيد خلق العالم. ثمة هنا، بشكل مبسط، عمليتان إبداعيتان مختلفتان للغاية، موقفان متعارضان، لا جماليًا فحسب، بل أيضًا ميتافيزيقيًا. والواقع أن التأرجح الميتافيزيقي بين هذين "القطبين" : روح النظام وروح التمرد، يفسر تأرجح قصيدة النثر بين قطبين : التنظيم الفني ، والفوضوية الهدّامة .

٢) قُطبا قصيدة النثر :

التنظيم الفني ، والفوضوية الهدّامة

ولاشك أن قصيدة النثر تنطوي في آن (وهو ما سبق أن قلتُه في بداية هذا الفصل) على قوة فوضوية، هدَّامة، تدفع إلى نفي الأشكال الموجودة، وقوة مُنظِّمة، تنحو إلى بناء "كل" شعري؛ ويؤكد مصطلح *قصيدة النثر* نفسه هذه الثنائية: فمن يكتب نثرًا يتمرد ضد الأعراف العروضية والأسلوبية؛ ومن يكتب قصيدةً يهدف إلى خلق شكل منظَّم، مغلق على نفسه، ومنفلت من الزمن. فثمة تمرد في نقطة انطلاق قصائد نثر "آلويزيوس برتران"، مثلما ثمة شكل فني في نقطة وصول الـ" *إشراقات* " .

لكن مع التغاضي عن ذلك، فلا يقل عن هذا حقيقةً أن موقف "برتران" وموقف "رامبو" يختلفان بعمق: فبرتران (ومعه جميع الشعراء "الشكليين")[١٦٤] يهدف إلى "خلق نوع نثري جديد"[١٦٥]، وإلى العثور على قوانين شكل فني جديد، ليست أهدافه –بالضرورة– مغايرة لأهداف الشعر المنظوم؛ و"رامبو" (ومعه شعراء المغامرة الروحية) يهدف إلى "إيجاد لغة" تسمح له بنقل رؤاه، و"اختراعاته المجهولة"[١٦٦]. لا يتعلق الأمر –هنا– بمجرد موقفين جماليين، بل بطريقتين في رد الفعل إزاء نظام الأشياء كما هي موجودة: يتعلق الأمر بمواقف اجتماعية وميتافيزيقية في آن.

وكثيرًا ما تم التأكيد على مدى توافق الشعر المنظوم، الشعر "الموزون"، مع حالة توازن جسدي وأخلاقي واجتماعي، وتوافق بين الإنسان وعالمه[١٦٧]. وفي جميع الأوقات، راقت للإنسان الاجتماعي الأغاني الموزونة، والتعاويذ، والتوازنات التي تستجيب لغريزة استسهال أساسية[١٦٨]؛ إنه الانغماس في الإيقاعات الجسدية والكونية، والميل إلى النظام. "إن بحر الشعر المنتظم (الذي يمتلك الوقت لذاته) يشير إلى هم الاجتماعية، مثلما يكتب "هـ. توماس"[١٦٩]. إنه يستدعي فكرة الإنشاد، ومفعم بالاعتبارات، ويقدم –على الأقل– عنصر اتفاق. وبقدر ما يتخلى الشاعر عنه، بقدر ما يتوجه نحو مجالات أكثر شخصية وفوضوية". ويمكننا الذهاب إلى حد القول إن الشاعر الذي يكتب شعرًا (منتظمًا) يشعر بـ*التوافق* تمامًا، لا مع المجتمع فحسب، بل مع الكون كله، في

حين أن شاعر النثر غير الشكلاني يتمرد ضد هذا الكون : "كخالق، سيفعل ما هو مخالف لفعل الرب"، كما يقول "هوجو"، الذي يضيف أن كل شيء في الطبيعة "إيقاع ووزن؛ ونكاد نستطيع القول إن الله صنع العالم نظمًا"(١٧٠). لكن شاعر النثر الذي يبحث، مثلما سيفعل شاعر النظم، عن جريان الزمن في أشكال إيقاعية، وعلى أن يفرض عليه بنية منتظمة، عقلانية، بواسطة المقاطع المنتظمة، والتكرارات، والأبنية الدائرية، لا يقترح على نفسه أهدافًا مغايرة لأهداف شاعر النظم، رغم أنه يُحِل محل التماثلات العروضية والصوتية (المقطعية والقافية) تماثلات فراغات مختلفة : فكلاهما يعتنقان الإيقاعات الكونية(١٧١)، ويندمجان في نظام متناغم، ويدمجان نشيدهما في نشيد الكواكب.

وعلى النقيض، يكره الشاعر المتمرد -على حال الأشياء، وعلى القوانين الاجتماعية، وعلى الوضع الإنساني- هذا "التسلسل" وهذا "السحر" المخدِّر : إنه يرمي بنفسه بعنف نحو أكثر أشكال النثر فوضوية، وأقلها "وزنًا". عندئذ، يتخلى الشعر عن أن يصبح وسيلة اتصال بين الناس، وفعلًا اجتماعيًا، و"نَعَم" للنظام الكوني؛ ليصبح "آلةً جهنميةً" يمتطيها الفرد ضد مجمل الكون؛ وعند تضاربها مع قوانين تركيب الجملة والمنطق، فإنها تتضارب عبرها ضد القوانين التي تحكم العالم المعروف، مراكبة عالمًا آخر، أكثر سطوعًا وأكثر نقاءً، "قُدسًا" سماوية تصبح وسيلةً للغزو والخلق في آن .

وثمة مثال مدهش لهذا التفاوت بين شعراء الفتنة الإيقاعية، والنظام الأبدي، وشعراء التمرد الفوضوي، يكمن في هذا الوجه المزدوج الذي يقدمه لنا حاليًا شعر حديث للغاية، ويستمد إلهامه من مصادر قديمة تمامًا في آن، هو الشعر الزنجي والمالاجاشي الجديد . نرى هنا الاعتراف (وقد أكد "ج. ب. سارتر" على ذلك)(١٧٢)، بموقفين متعارضين، "منهجين" شعريين، و -بالتالي- شكلين متناقضين: من ناحية، الشعراء الذين يسعون -عن وعي- "إلى الاستسلام لسحر الإيقاعات البدائية، وانسياب أفكارهم في الأشكال التقليدية للشعر الزنجي"(١٧٣)- ويجدون في إيقاعات طبلة "الطنطن" (أو في الأسلوب التقليدي للتصريحات الملكية(١٧٤) أو hain– teny) عناصر شكل شعري سحري : "عندئذ، يصبح الفعل الشعري رقصةً للروح -مثلما يكتب "سارتر"- ويدور الشاعر مثل درويش حتى الإغماء، وقد أحل في نفسه زمن أجداده، ويشعر به وهو ينساب في اهتزازات فريدة؛ وهو يأمل في العثور على نفسه في هذا الانسياب الإيقاعي؛ وسأقول إنه يحاول أن يجعل نفسه مملوكًا لزنوجة شعبه؛ ويأمل أن تأتي أصداء طبلة "الطنطن" لتوقظ الغرائز الغابرة التي تنام فيه"(١٧٥). ومن الناحية الأخرى، فإن شعراء التمرد -الذين يريدون "الغوص تحت القشرة السطحية للواقع، وللمعنى العام، وللعقل المفكر، كي يلمسوا أعماق الروح .."(١٧٦)-هؤلاء "سيرفضون الأشكال المنتظمة، والعلاقات النحوية المألوفة، وسيجعلون الكلمات ترقص مثل الأشلاء، وسيلقون بها كيفما اتفق، محطمةً على الشاطئ"(١٧٧) . وثمة شاعران زنجيان كبيران يمثلان هذه القوى

المتعارضة : "سنجور" و"سيزير"؛ فـ"لدى سنجور، من ناحية، الامتثال العميق لكل قوى الطبيعة والحياة الإنسانية، ومن ناحية أخرى، التمرد والشقاق الوطيد مع المصير"، مثلما يؤكد "إيميه باتري" في الملاحظة الخاصة بسنجور، مشيرًا أيضًا إلى أن "لدى سنجور، الذي يحب ترجيع أصداء نـبرات "طنطن" غامضة، تنتصر العذوبة الأمومية لليل، بطبيعة الحال، بينما يحب سيزير أن يتمجد في ظـل الاحتدامات الوحشية لشمس محاربة. وتبدو إحدى هذه القوى أقرب لحساسية "نوفاليس"، فيمـا تبدو الأخرى أقرب لرامبو .. "[١٧٨]. والواقع أن أناشيد "سنجور" –المكتوبة غالبًا للآلات، "للناي والبالافون"*[١٧٩]و"الخالا"*)[١٨٠]– تنبني، بشكل طبيعي، في إيقاعات منتظمة، مستخدمةً التماثلات والتكرارات (انظر –على سبيل المثال– البنية التماثلية لـ"نشـيد الربيـع"[١٨١]، ومظـهرها ذا التوازيات شبه التوراتية) ؛ بينما "سيزير" –الذي يرجع إلى "رامبو" و"لوتريامون"، عبر السيريالية– يتحرر بعنف من طغيان "المعنى" و"الجملة" (وهي طريقة في التحرر من عقلانية البيض) : فالكلمات تنبثق من هذا "البركان الانفعالي" الذي هو القصيدة[١٨٢]، منفجرةً في صور متوهجة، تقودنا خارج الزمن والمكان : "تتخطى الكلمات نفسها، نحو سماء وأرض لا يسمح السامي والحقير فيها بـأن بصرف انتباهنا، وذلك أيضًا بمجول من الجغرافيا القديمة .. "[١٨٣] ؛ وتداعيات الصور ليست تلقائيةً ولا سلبية، إذا صح القول، مثلما لدى السيرياليين، بل هي ديناميكية، وتنظمها –بحدة– قوة التمرد والمطالبة (انظر تحليل "سارتر" لجملة : "البحار القذرة لجزر تتكسر على أصابع ورود قاذفة اللهب وجسدي سليم كمصعوق"[١٨٤]) . ليس هذا فنًّا فحسب، بل أيضًا ميتافيزيقا ثورية، يخلخلان –في كل *نثريات* "سيزير" هذه– العالم الواقعي، ويضرمان النار في كون من لهب ودم، حيث الكلمـات "ليست كلمات إنسانية"[١٨٥] .

هذا الشكل الثاني من الشعر –الشعر الذي يستهدف إعادة اختراع اللغة وتحطيم أطر عالمنا– يستدعي ملحوظة هامة : أنه ينطوي على غموض جوهري (سبق لرامبو أن قدم لنا مثالاً مدهشًـا له)؛ إنه إيجابي وسلبي في آن، غامض وسحري في آن، "اكتشاف" للمجهول و"اختراع" للمجهول في آن[١٨٦]. فالشاعر الرائي يجد نفسه مأخوذًا بين الضرورة الصوفية –التي تتمثل في جعل الشـعر وسيلة معرفة واكتشاف، وفي الوصول بمساعدته إلى عالم يقع خارج نفسـه[١٨٧]– والضـرورة الشعرية بالمعنى الحرفي، أو – إذا شئنا– الضرورة السحرية، التي تحمل الشـاعر، حسـب تعبـير "ريفيير"، على "أن يستأنف فجاءة سِفْر التكوين"[١٨٨]؛ إنه طموح خلاّق يعطينا "رامبو" مثالاً مبهرًا له عندما يقول :

لقد خلقتُ كل الأعياد ، كل الانتصارات ، كل الدرامـات .
وحاولت اختراع أزهار جديدة ، وكواكب جديدة ، وشـهوات

---

* **البالافون** balafong **والخالا** khalam : آلتان موسيقيتان أفريقيتان .

جديدة ، ولغات جديدة . آمنتُ بامتلاك قدرات خارقــة[١٨٩] .

ولاشك أن هذا الطموح الإبداعي، الذي يدفع الشاعر عاجلاً أو آجلاً، لأنه شاعر[١٩٠]، إلى الرغبة في "توجيه حلمه الأبدي لا الخضوع له"[١٩١]، والذي يلهمه أحيانًــــا –مثلمـــا في حالـــة "رامبو"– زهوًا شيطانيًّا، يقوده أيضًا –بطريقة شبه قدرية– إلى الشـــعور بـــالوحدة، والعجـــز، والإخفاق : فالشاعر ، بعد أن حلُم بـــ"أن النجوم ستسترشد به"[١٩٢]، يدرك أنه عاجز عن تغـيير العالم، عن "تغيير الحياة"[١٩٣] :

إذا ما كان "بودلير" و"لوتريامون" و"رامبو" يبدون مفعمـــين
بالندم ، فذلك لأن وحدتهم بلا حدود . إنهـــم يعـــترفون بعـــدم
امتلاكهم لقدرة مطلقة ومباشرة على العالم والناس

مثلما يكتب "إيلوار"[١٩٤] ، الذي أوضح "م. كاروج" أنه ينطوي على تأرجح من نفس النوع بين النشوة الخالقة واليأس[١٩٥] . ورغم هذا ، فالإخفاق ليس إلاّ نسبيًّا : إذ إن الشاعر هو الصانع حقا لعالم جديد ، عندما يتخذ العناصر الخام ، التي لاتزال خاملة ، والتي يأتي له بها اللاوعي أو "تشوش كل الحواس"[١٩٦] ، عندما يلمها ويفرض عليها نظامًا ليس اعتباطيًّا ، بل مرتبطًا بالبنية الداخليـــة لهذا العالم من الكلمات الذي هو مؤلّفه وانعكاسه في آن . ولدى الشعراء "الفوضويين" ، مثلمـــا لدى الشعراء "الشكليين" ، ثمة إرادة "التنظيم في قصيدة"[١٩٧] ، التي ينفصل الشاعر بفعلها عـــن الصوفي ، ويتخذ سلوكًا إيجابيًّا ومبدعًا . فالفوضى ليست هنا –ولنقل ذلك مرةً أخـــرى[١٩٨]– سوى تأكيد لفردانية ساخطة ، والمرحلة الأولى لإعادة تنظيم الكون ؛ ويمكننا أن نذهب إلى حـــد القول إن الفوضوية هي "النظام الذي نريد إقامته" بالتعارض مع "نظـــام" الأشـــياء كمـــا هـــو موجود[١٩٩] . ومن هنا ، ينشأ شكل أدبي لا اجتماعي[٢٠٠] بلاشك ، لكنه ليس بلا شكل ، وليس غير عضوي .

ها نحن نعود –إذن– إلى فكرة *"الشـــكل"* الشـــعري ، الغايـــة الأخـــيرة لكـــل جـــهد مبدع، سواء أتمت ممارسته بتوافق مع القوانين الكبرى للتعبـــير ، والمجتمـــع ، والكـــون ، أو –على النقيض– في ظل روح تمرد ضد هذه القوانين . ففي قلب مفهوم قصيـــدة النـــثر نفســـها سيتجذّر الاتجاهان المتناقضان اللذان سيوجهان ويشكلان المادة اللفظيـــة ، ويولّـــدان صيغتـــين فنيتين متعارضتين : فمن "القصيـــدة الشـــكلية" إلى "قصيـــدة الإشـــراقة"، ســـنرى مؤلفـــات الشعراء النثرية تتأرجح حسب الأفـــراد والعصـــور .

٣) صيغتا قصيدة النثر :
القصيدة الشكلية والإشراقة

هناك –من ناحية– شعراء النظام ، المثابرون على خلق كون منظَّم ، حيث تؤكد العودة المنتظمة للوقائع والأشكال على الشعور بالنظام الأعلى الذي يحكم العالم ؛ وهناك– من ناحية أخرى– شعراء التمرد والغزو المشدودون إلى الفعل المشوِّش والخلاق في آن . فكيف "ستتيلور" هذه الطموحات المتضاربة بشكل شعري ؟ بشكل خاص ، كيف سيجيب هؤلاء وأولئك على هذه الضرورة الخاصة بأن يعيدوا إلى "الحاضر الأبدي" للقصيدة الانسياب الزمني للكتابة الأفقية ؟ الآن سنرى تمايز صيغتي قصائد النثر اللتين ألمحت إليهما : القصيدة الشكلية ، التي تفرض على الزمن بنيةً وأشكالاً إيقاعيةً منتظمة ؛ والقصيدة-الإشراقة ، التي تتجاوز حدود المكان والزمان .

فإذا ما ألغينا الأساليب الخاصة بنَظْم الشعر (تساوي الوقت، والتماثلات التي ترجع إلى الوقفة والقافية) ، فسرعان ما سنلاحظ أن الأساليب التي تتمتع بها قصيدة النثر –كي تفرض على الانسياب الزمني بنيةً وشكلاً– تنحصر في اثنين : التقسيم إلى مقاطع ، والتكرار ، الذي يشمل اللازمات ، واسترجاع الكلمات أو الموضوعات ، والتماثلات من كل الأنواع. والواقع أن شعراء النثر قد استخدموا كل هذه الأساليب منذ وقت مبكر للغاية، بالإضافة إلى أنهم استعاروها من الأشكال الموسيقية –التي تستهدف البحث عن "إخضاع الزمن إلى اللازمني" ، وإلى "أن تؤسس –في حركية الوقت– أبدية الشكل"(٢٠١) .

والمقاطع النثرية (التي تناظر "مقاطع" الأغاني، وفقرات الشعر) تُجزِّئ الزمن إلى أجزاء منتظمة في أغلب الأحيان(٢٠٢) ، مفصولةً بـ"فراغات" أو فترات صمت ؛ إنها فترات الصمت التي تخلق إيقاعًا وتشير إلى "الهيكل الذهني" للقصيدة(٢٠٣) ؛ وهي تسمح أيضًا بامتداد إيحاءات كل مقطع ، وبنشر موجاته فينا ؛ وعندما تفصل –بوضوح– بين هذه المقاطع وبعضها ، فإنما تسمح بعزل "اللحظات" المختلفة للقصيدة ، وباختيار لحظات دالة في الاستمرارية دون انقطاع عن الواقع . وقد اعتمد الشعراء اعتماداً كليًّا على التنظيم الإيقاعي الذي يعود إلى المقاطع إلى حد أنهم اعتبروها أداة تجزيء للزمن إلى أجزاء متساوية المدة مماثلة للأبيات ، فشرعوا –منذ هذه اللحظة (وبشكل خاص في الترجمات المزعومة)– في كتابة أناشيد غنائية بالغة الطول ، ورابسودية ، حيث يظل التقسيم إلى مقاطع العنصر الوحيد للانتظام الإيقاعي .

لكن هذا التقسيم إلى مقاطع –في قصائد النثر– كثيرًا ما تصحبه بنية *دائرية* للقصيدة ، وتنظيم إيقاعي مبني على العودة ، والتكرار(٢٠٥) . وأشكال التكرار متنوعة للغاية : عودة إحدى اللازمات على مسافات منتظمة (لازمة متشابهة دائمًا عندما يُراد التأكيد على الشعور بالثبات ،

والوقوف –عن قصد– في مستوى الأبدية الثابتة[٢٠٦] ، أو اللازمة المتنوعة عندما يُراد ضَم المتشابه والمتخالف ، التكرار والتنوع)[٢٠٧] – واسترجاع جملة البداية في موقع النهاية ، مما يمكن الفكرة الشعرية من الالتفاف حول نفسها وإغلاق القصيدة ، لتؤكد –بذلك– على انطباع "الدورة" و"الدائرة" المغلقة[٢٠٨] – واسترجاع للكلمات أو التعبيرات ، ولاسيما في بداية أو نهاية المقاطع[٢٠٩] – واستعادة الأصوات ، أي السجع أو المحارفات ، المتكررة بشكل خاص والبارعة في فترة الرمزيين[٢١٠] . والتماثل ليس سوى شكل للتكرار ، مادام يتمثل في استعادة بنيات متماثلة : وقد أشرنا إلى بضعة أمثلة لافتة للنظر لدى "برتران"[٢١١] ؛ ويمكننا أن نذكر أيضًا البنية "الثنائية" لقصيدة "*محاسن القمر*" لبودلير ، والبنية "الثلاثية" في "*حبيبة دانزيس*" في الـ"*جوزلا*" لميريميه[٢١٢] (والتوازي ، المتكرر إلى حد بعيد ، لدى الشعراء الذين يستلهمون التوراة[٢١٣] ، ليس سوى شكل للتماثل) . وتقدم قصيدة من قبيل "*الأمل*" لـ"ج. تيلييه"[٢١٤] شكلاً مركبًا وبارعًا على نحو خاص في التماثل ، المتسق مع تكرار العبارات وبناء كل جزء في "دائرة مغلقة" : في الزمان الجميل للفاجنرية ، ستستخدم قصيدة النثر "الموسيقية" وستسيء استخدام بنيات كهذه : فما هي "اللازمة" ، إن لم تكن التكرار المتنوع إلى هذا الحد أو ذاك ؟

يتعلق الأمر –هنا ، بشكل رئيسي ، كما نرى – بالتكرارات *الشكلية* التي تفرض بنيةً إيقاعية على *الزمن الحقيقي* للعمل ، لا على الزمن المُقدَّم représenté : فالرواية هي صاحبة التأثير على الزمن المُقدَّم ، وكشف "العودة الأبدية" النيتشوية في نفس الأحداث ، لتخلق بذلك "زمنًا خارج الزمن"، مثلما فعل "توماس مان" في أغلب رواياته[٢١٥] . ومع ذلك ، فمن البديهي أن استعادة أو تماثل الكلمات يقود إلى استعادة الأفكار أو الإيحاءات ؛ فالاستعادة –بلا كلل ، على سبيل المثال– لكلمة "شَعْر" في قصيدة "بودلير" النثرية[٢١٦] ، تنجح في خلق شعور بالاستحواذ ، بنوع من الافتتان ، بـ"دائرة سحرية" يختلط بداخلها كل مفهوم الزمن المُلغى ، الماضي والحاضر ، المرأة المُعانقة والأراضي البعيدة في حقيقة واحدة ، غامضة ولا تقبل التجزئة . وقد يحدث –فضلاً عن ذلك– أن يعيد الشاعر، مرةً بعد أخرى، في قصيدته، أحداثًا متماثلة أو متشابهة، لينظِّم –هذه المرة– الزمن المُقدَّم: فعل "هويسمان" ذلك في "*لازمة موسيقية*"[٢١٧]، ويحقق "فيه دي ليل–آدام" به مؤثرًا مدهشًا في "*صوت الشعب*" (حيث نرى نفس الشعب، خمس مرات، وهو يهتف لـ"أبطال" مختلفين أمام شحاذ يكرر كل مرة: "فلتأخذكم الشفقة بأعمى مسكين، من فضلكم!")[٢١٨] .

وأيًا ما كانت الأساليب ، يظل المثل الأعلى لهؤلاء الشعراء في "العودة الأبدية" –دائمًا، في جميع الحالات– هو السيطرة على الزمن بإجباره على الانتظام الإيقاعي ، وبالدخول في زمن "موسيقي" و"عقلاني" ، خارج الانسياب المتواصل للصيرورة ؛ إن الكمال الذي يبحثون عنه ذو جوهر سكوني[٢١٩] : إنهم يريدون أن يعيدونا "إلى مستوى واحد مع الأبدية"[٢٢٠] ، عبر أساليب

مغايرة لأساليب نظم الشعر ، وإن تكن مماثلة في أهدافها .

لكن ثمة وسائل أخرى للوصول إلى اللازمنية، ولإخراج القارئ من الشعور بالتعاقب المحتوم: فبدلاً من البحث عن السيطرة على الزمن بجعله ينساب في أشكال دائرية ، يمكن المجاهدة من أجل التحرر منه ، ونفيه ، بالتواجد –بقفزة واحدة– خارج التصنيفات الزمنية ، الماضي والحاضر والمستقبل : "قفزة جنونية ولانهائية"(٢٢١) يظل اسم "رامبو" مرتبطًا بها ، وتقودنا إلى مفهوم *القصيدة–الإشراقة* . وسيتم هنا –في آن– تقليص "الزمن الحقيقي" إلى الحد الأدنى ، حيث أن القصيدة ستتقدم في شكل "كلٍّ" موجز للغاية ، يهدف إلى أن يُولِّد لدى القارئ الانطباع بالصدمة، والهزة الشعرية المباشرة والمكثفة للغاية ، حسبما أراد "إ. بو"(٢٢٢) ، و"الزمن المُقدَّم" الذي لن يتجلَّى في التسلسل في خطوط مستقيمة أو في دائرة مغلقة ، بل في نقطة مضيئة ، ذات بريق ساطع وفوري .

هذه المرة ، نغادر –بوضوح– مجال الموسيقى ، التي لا يمكن أن تتطور إلاَّ في الزمن، وباستخدام مستويات الزمن (الجدير بالملاحظة بالفعل أن شعراء "الإشراقة" هم – إلى حدٍّ كبير– شعراء الصورة ، بأكثر من كونهم شعراء موسيقى) ؛ ونلاحظ –في نفس الوقت– أن الشاعر لن يهتم كثيرًا بتنظيم عمله بطريقة شكلية خالصة ، قدر اهتمامه بالتأثير في الزمن المُقدَّم ، فيما يمكن أن نسميه "الشكل ذا المستوى الثاني"(٢٢٣) . لكن ، كيف نلغي الزمن ، مثلما سيقال لنا ؟ نرى الشعراء يبذلون جهدهم من أجل ذلك بطريقتين: تتمثل الأولى في إلغاء المستويات الزمنية بمعنى الكلمة ؛ فيمكن للشاعر أن يصف "رؤى" لازمنية ، مثلما في قصيدة "*صوفية*" لرامبو(٢٢٤) ، أو كما في قصيدة "*بربري*" ، التي تقع "بعد الأيام والمواسم والكائنات والبلاد بكثير"(٢٢٥) ، لتلحق –على هذا النحو– بهذه الوحدة غير المُسمَّاة حيث تجلس على العرش *أمهات* "فاوست الثاني" ، وحيث "لا وجود للمكان ولا للزمان أيضًا ، بدرجة أقل"(٢٢٦) ؛ أو –أيضًا– تقليص الديمومة ، والإمساك بالقرون متعانقةً بنظرة واحدة مثلما فعل "هوجو" أمام "حائط القرون"(٢٢٧) ، وتوحيد العناصر المستمدة من الحضارات البعيدة في الزمان كما في المكان (مثلما فعل "نرفال" في "*مآثر*"(٢٢٨)) . ومن هنا ، يكمن –لدى رامبو– "اصطدام" الفترات التاريخية (*أمسية تاريخية*)(٢٢٩) ، والنقلة العنيفة من الماضي إلى الحاضر ، ومن الواقعي إلى المحتمل ، و"السرعة العنيفة" للحركة(٢٣٠) ؛ ويكمن –لدى "لوتريامون"– التباس التسلسل التاريخي للوقائع ، والقفزات عبر الزمن(٢٣١) ، ومرونة الديمومة المتقلصة أحيانًا والممطوطة أحيانًا(٢٣٢) ، ويكمن –لدى الاثنين، ولدى الكثيرين من الشعراء الحديثين– التحولات التي تضع تحت أعيننا تغيرات متسارعة على الطريقة السينمائية ، حالات الظهور والاختفاء الفورية(٢٣٣) ، ودوامة كل العناصر المحمولة في حركة تقلب كل المفاهيم الإنسانية عن الثقل ، والديمومة ، والانغراس في الزمن والمكان : "تحويل الهاويات واصطدام الثلوج بالكواكب"(٢٣٤) . والواقع أن إلغاء المكان ليس سوى وسيلة لإلغاء الزمن ، مادامت المسافات

تقاس بالأيام والشهور تمامًا مثلما تقاس بالأمتار ، ومادام يمكن –بالعكس- إدراك الزمن كـ"مكان ذهني"[٢٣٥] : "عمق المكان مجاز على عمق الزمن" ، كما قال "بودلير"[٢٣٦] . ولأن الشاعر يقلص الديمومة ، فهو يقلص المسافة ، وهو يجول ببصره "من مضيق النيلة إلى بحار أوسيان"[٢٣٧] ؛ وعلى غرار الرسامين الانطباعيين ، يقارب بين الأشياء التي يفصل بينها المنظور العادي ، ويرى قنوات تتدلَّى خلف البيوت الخشبية[٢٣٨] ، وأذرع "تُرسِي جسرًا" من جانب الشارع إلى الجانب الآخر[٢٣٩] ، ويتخذ –مثلما يقول "إيلوار"- "عادة الصور الأكثر غرابة"[٢٤٠] . ومن كل الحقائق الجغرافية ، يعيد تكوين حقيقة شعرية ، تقع في جميع الأرجاء وفي لامكان : "مجالها لازورد وخُضرة متكبرة ، تجري على شواطئ مُسمَّاة ، عبر موجات بلا أوردة ، بأسماء يونانية ، وسلافية ، وسلتية بشكل قسري"[٢٤١] .

مجال اعتباطي ، خيالي بشكل خالص أحيانًا ، بلا سيطرة عليه من العقل : "عقل السيد إيجيتور ، المتجه إلى القمر !"[٢٤٢] . إذ إن الشاعر يستطيع (وهي الوسيلة الثانية للتحرر التي يتمتع بها) ألاَّ يكتفي بإلغاء المستويات الزمنية ، بل يلغي أيضًا الأنواع *المنطقية* : *فالنتيجة ذاتها تتم على هذا النحو* ، لأن مفاهيمنا المنطقية مرتبطة بمفاهيم الزمن والمكان ، ولا تستطيع هدم واحد منها دون انهيار البقية . فأن يقفز كاتب بعنف من فكرة إلى أخرى ، هذا الافتقار إلى الانتقالة الذي يثير ضيقنا ، أليس مرتبطًا بفكرة الزمن الضروري لإعداد النقلة ، زمن يجد نفسه ملغًى فجأة ؟ وإذا كان "منطق الحلم" يثير حيرتنا ، فذلك –بالتحديد- لأن الزمن فيه متسارع ، أو ملغًى ، أو –على النقيض- ممطوط بإفراط ؛ فوجودنا الحقيقي مرتبط بالزمن بشكل لا فكاك منه (فهو البُعد الرابع لعالمنا) ، إلى حد أن هذا المفهوم واقع تحتي لكل استدلالاتنا ، ولكل رؤيتنا للعالم . فإذا ما ألغيناه فجأة ، فسنرى كل المظاهر المنطقية تهتز ، ويكبر بقدر ما يوازي قلب الواقع شرخ قاتل- وإذا ما ألغينا ، بالعكس ، المبادئ الكبرى للهوية[٢٤٣] ، والسببية[٢٤٤] ، فسنرى الزمن يتلاشى في قلب كارثة كونية ، حيث يمكن للشاعر –واقفًا وحده "في سماء العاصفة وأعلام النشوة"[٢٤٥]- أن يظن نفسه متحرراً من المكان والديمومة حرًّا لا يموت مثل إله[٢٤٦] : "تبدأ الحرية حيث يولد المدهش" ، مثلما يكتب "أراجون" في المرحلة الأكثر طموحًا من السيريالية[٢٤٧] . كيف نندهش –إذن- من أن يضع عدة شعراء حديثين أنفسهم ، عمدًا (من "جاكوب" و"بريتون" إلى "إيلوار" و"ميشو") ، تحت شارة اللامنطقي ، في فترة يكون الواقع اليومي أكثر فداحة ؛ يتعلق الأمر بـ"اقتلاع جذور" القارئ ، وتحريره من وطأة الزمن القاهرة[٢٤٨] ، ومن طوق العادات المنطقية في آن ، ونزعه من عبوديات هذا العالم ليمتلك الحدس بعالم آخر غريب ، وباهر ، حيث سيسيطر الإنسان ، المتمتع بقدرات جديدة ، على المادة الطيعة ، بدلاً من الخضوع لقوانينها[٢٤٩] .

ويمكننا أن نضيف أننا – اعتباراً من السيريالية بشكل خاص – سنرى التأكيد على اتجاه في تقديم القصيدة لا كإشراقة مفاجئة ، وحلم "حاد وخاطف"[٢٥٠] ، بل كـ*نص* ، نص يقع –إذا

صح القول- *خارج الزمن* : مستخدمًا أساليب السرد التقنية (زمن الماضي، وتتابع الأحداث والوقائع المنقولة بموضوعية) ، لكن مع تشويه هذه الأساليب لتحقيق غاية غريبة تمامًا عن السرد الذي تستخدمه الأقصوصة أو الرواية ، مع استخدام شعرية مقصودة ، أي لازمنية[٢٥١] . ولهذا ، يضع الشاعر نفسه في اللامعقول، ويقدم لنا نصوصًا بلا بداية ولا نهاية ، وأفعالاً تترابط خارج كل منطق ، ولا يبررها أي شيء ولا تؤدي إلى شيء ، في عالم هو عالمنا ، ويبدو لنا –رغم هذا- غريبًا بشكل فريد ؛ ولا تؤدي نثرية الأحداث نفسها ، والموضوعية الظاهرية للراوي (أفكر في "بيالو" و"ميشو" و"ر. دي أوبالديا" ضمن آخرين) إلاّ إلى مضاعفة انطباع الغرابة . وهذا الخيالي ، الذي يخص الحلم نفسه ، عندما يضعنا –هكذا ، عن عمد- في زمن خارج الزمن ، حيث لا شيء يتم ولا ينتهي إلى نتيجة ، إلاّ إذا كانت النتيجة ساخرة ، وفيه تتلاشى المستويات المنطقية ، هو أيضًا شكل للجهد الفوضوي و"مقتلِع لجذور" الشعر الحديث .

والقصيدة الفوضوية ، التي لا تخضع –من ناحية- لعادات التفكير المنطقي ، لا تخضع بالمثل لعادات اللغة : فـ"اكتشافات المجهول تتطلب أشكالاً جديدة"[٢٥٢] . ولن يدمر إعصار التمرد تقاليد الأسلوب "الشعري" فحسب ، بل كل ما يشهد على تنظيم فني ، وبحث عن الانتظام ، والتماثلات ، واللازمات ، والتوازنات الإيقاعية . وسيبعثر نفس العصف التسلسلات ، وترابطات الأفكار ، وكل تماسك في الوصف ، وكل تتابع في السرد : فالشعراء الحديثون ، في أعقاب "رامبو" ، يسكنون ما هو متقطع كي ينفوا –بشكل أفضل- العالم الحقيقي : "وبينما كل متصل شعري يقبل المقارنة مباشرةً بالعالم اليومي ، فإن كل رؤية منقطعة تبدو غريبةً وحرةً بدرجة عالية ، إلى حد أنه لم تعد هناك إمكانية للمواجهة ، وأن تبدو الحرية الشعرية هذه المرة لا كشيء يُحلَم به، بل كشيء مملوك" ، حسبما يكتب "كاروج" عن "رامبو" و"إيلوار"[٢٥٣] . فكيف لا نجد هنا – من ناحية أخرى- هذا الموقف الهدام تجاه الزمن (الملازم للفكر المنطقي) الذي يقود سريان الجُمل ، وترابطها ، والتنظيم التدريجي للخطاب ؟

وسنربط هذه الرغبة في إلغاء الزمن –بشكل خاص- بكل المنحى الشعري الحديث في منح "*الكلمة*" أهميةً رئيسية ، وبشكل خاص "الاسم" الذي لا يمثل سوى العلامة والاستحضار للشيء في جوهره اللازمني . ولأنه يندرج في سياق جملة ، يفقد الاسم هذه القيمة جزئيًّا كي لا يصبح سوى عنصر من كل يتخذ شكله تدريجيًّا ، عبر تقدم الجُمل: ولكن ما إن نعزله –وبالعثور على سيادته وبريقه الخاص به- حتى يصبح نواةً إشعاعية ؛ يرسل –بحرية- بكل الإيحاءات الحسية أو الفكرية التي كان تقدم الجمل المستمر يلقي بها في الظل . وكان "رامبو" أول من شَعر واستخدم هذه "الحيوية المتفجرة للكلمة" ، التي تمثل –مثلما يقول "ج . جراك"- "الإسهام الإيجابي للقرن الأخير في الشعر الفرنسي"[٢٥٤] : وقد أوضحتُ كيف أدى استخدام الروابط ضعيفة القيمة ، وأسلوب "التدوين" ، والرصد الخالص والبسيط ، إلى فصل الكلمة وعزلها عن النسيج الفعلي[٢٥٥]

فجُمل من قبيل "أيها الفرسان ويا طواحين الصحراء ، والجُزُر والرَّحى"[٢٥٦] ، "الموسيقى ، تحويل الهاويات ، واصطدام الثلوج بالكواكب"[٢٥٧] ، لا تساوي كثيرًا من "المعنى" العام للجُملة بقدر قيمتها عبر سلسلة الإشراقات الموجزة التي تشعلها بالتعاقب في خيالنا . ثمة هنا اتجاه سيتم التأكيد عليه حتى الفترة الحالية : ستصبح الكلمة ، التي تتمتع بوجود مستقل أكثر فأكثر ، فردية فوضوية ، ترفض الخضوع لقوانين النحو ، والذوبان في المد اللفظي ؛ فهي لم تعد تندرج في تنظيم الجملة كي يمر المعنى عبرها مثلما يمر التيار بامتداد السلك الكهربائي ؛ إنها تلتمع ببريقها الخاص، منفردةً ، ونجمية .

وربما نشير إلى أن التقنية المعاصرة للشعر الحر تسمح بهذا العزل للكلمة بشكل أفضل مما قد يفعله النثر ؛ وذلك حقيقي إلى حدٍّ ما ، مثلما يمكن رؤيته في هذه القصيدة القصيرة للغاية لريفيردي ، حيث *تعمل* الكلمات –بلاشك– في بنية الكل ، ولكن بشكل مخالف تمامًا داخل جملة متصلة :

ظهيرة

يلتمع الجليد

والشمس في اليد

امرأة تنظر

عيناها

وحزنها

الحائط المواجه خشن

التجاعيد التي تصنعها الريح في ستائر السرير

ما يرتعد

يمكن النظر في الغرفة

والصورة تتلاشى

تمر سحابة

المطر[٢٥٨]

ولاشك أن النثر (حيث الوحدة ليست البيت ، بل الجُملة) يحافظ –بالضرورة– على طابع

أكثر ارتباطًا وميلودية mélodique ؛ لكن ينبغي أن نلاحظ –رغم هذا– أن الشَّرطة ، والفراغات ، والكلمات المُشدَّد عليها(٢٥٩) ليست سوى وسائل لنزع الكلمة من السياق ، وطباعة –إذا صح القول– قيمتها *الخاصة* على قيمتها *النسبية* في الجملة ؛ فيمكن لتفكيك الجُمل ، والإبدالات ، وعلامات التعجب ، واسترجاعات الكلمات أن تملك نفس التأثير (مثلما في جملة "إيلوار" هذه : "خفيف ، تتحرك ، وخفيف ، الرمل والبحر يتحركان"(٢٦٠) ، أو في هذه الجملة الأكثر جرأة لميشو : "كان هذا على باب ألم طويل ، خريف ! ، خريف ! تعب ! أخذت أنتظر ، إلى جوار "التقيؤ" ، أخذت أنتظر ، أخذت أنتظر بعيدًا مقصورتي المرتبة ، متألماً مني، متزلقاً، أغوص، رمل ! رمل!"(٢٦١)).

هل سنشهد –إذن– "تفكيكًا" حقيقيًّا للجُملة ، مبعثرةً في غبار من عناصر معزولة وفوضوية؟ في هذه الحالة ، لن تتحقق أية إمكانية لـ"قصيدة" . لكن الفوضوية ليست هنا– في واقع الأمر ، وكما هو الحال دائمًا– سوى المظهر الآخر ، الخلفية لإعادة تنظيم العالم شعريًّا(٢٦٢) : لسنا أمام فوضى ، بل أمام نظامٍ غريب . فثمة علاقات تتأسس في الواقع بين الكلمات التي يجاورها الشاعر(٢٦٣) ؛ وتحدث تبادلات ، وتوافقات متنافرة أو مسجوعة ؛ تستثار الكلمات بشكل تبادلي، "مندفعةً كلها ، قبل الانطفاء ، إلى مبادلة من نار" ، كي نستعيد تعبير "مالارميه"(٢٦٤) . وعلى مستويي التنظيم الشعري (التنظيم في جُمل أو مقاطع ، والتنظيم في قصيدة) ، نرى هذه الكلمات –بإشعاعها من الإيحاءات الصوتية والبصرية والشعورية– "وهي تندرج في علاقات مثل النجوم في السماء"(٢٦٥) .

إننا نرى –في المقام الأول– تشكل "كوكبة من الصور" ، وعناقيد كلمات تساهم كل منها سواء في تدعيم نفس الانطباع ، وخلق "مناخ" خاص (في جملة "ميشو" التي ذكرتها– على سبيل المثال– نشعر تمامًا أن كلمات "*ألم ، خريف ، تعب*" ، رغم تجاورها ببساطة ، إنما هي واجهات لنفس "الفكرة" الشعرية ، وأن الخريف مرتبط بالألم وبالتعب في آن ، من خلال استعارة ضمنية(٢٦٦)) ،أو في أن تكشف –من خلال تنافر الإيحاءات المتعارضة– ومضات غير متوقعة : "نار الجمر والزَّبَد" ، في قصيدة "*بربري*" لرامبو .

وهذه الكوكبات بدورها –على مستوى ثان– تنتظم وتندرج في علاقات ، طبقًا لقوانين متعلقة بالنظام الكوني الخاص بكل قصيدة . فكل عمل فني –أيًّا ما كان تحرره من الفكر العقلاني– يملك منطقه الداخلي : "يمكن للمنطق أن يتحالف مع أكثر حالات الجنون غرابة– وتُولِّد هذه المزاوجة مؤلفات عبقرية ، مثلما يكتب "ريفيردي"(٢٦٧) . يتم احترام العقل السليم – يتحقق الإعجاب بمفاهيم مجنونة تنتظم في أجوائها وعلى مستواها بشكل منطقي" . ومنطق القصيدة هذا ، الذي سيمنحها بنيتها(٢٦٨) ووجودها العضوي ، يجمع ويوجه عناصر المؤلِّف خلال مدة تأليفه ، ويفرض عليها توجهًا خاصًّا . ويمكن تأويله –على الصعيد الشكلي الخاص– بتوازنات وتماثلات

تُبرز هيكل العمل (مثلما في قصيدة "بربري" لرامبو "متتالية من الأحمر والأبيض"، على ما يقول "روشون"[٢٦٩] ، حيث تتجاوب وتتقاطع الموضوعات المتعارضة ، البربرية ، والعذوبة ، واللهيب ، والجليد، لتجد نفسها مجتمعةً ثانيةً في "الخاتمة") . لكننا نشعر –في أكثر الأحيان ، في العمق – في قصيدة "عبثية" أو "غير متماسكة" ، حسب المعايير الكلاسيكية ، بتأسيس روابط وعلاقات بارعة بين الكلمات والصور تنتظم من خلالها الفكرة الشعرية ، بحيث أن العمل المتحقق يتبدَّى مثل كل مكتمل ، تركيب يجمع في "إشراقة لحظية"[٢٧٠] كافة أنواع العناصر التي لا يلتقطها الاستدلال المنطقي إلاّ منعزلة . ومن فكرة التركيب والتوحيد هذه ، سننتقل إلى فكرة الرمز[٢٧١] ، كي نلاحظ أن قصائد النثر تتوفر دائمًا على سمة رمزية : بشرط أن نأخذ كلمة رمز لا بالمعنى الضيق الخاص بالتأويل التشخيصي لفكرة (فكرة يمكن أن نجدها ونحيلها إلى مخطط عقلاني دون تشويه القصيدة)– ولكن بالمعنى الأوسع كتعبير تشخيصي بلاشك عن تجربة حميمة – لكنه لا يُختزل في كلمات اللغة العقلانية : نمط في التعبير لا يمكن تأويله شأن التجربة نفسها[٢٧٢] . ولا يمكن ولا يُستحب أن نؤول تأويلاً مباشرًا هذه القصيدة لبول إيلوار ، التي يصفها "م . كاروج" بأنها "لا تُستنفد"[٢٧٣] :

> في البدء انتابتني رغبة كبيرة في الغرابة والعَظَمة . كنتُ أشعر بالبرد . وكان وجودي الحي والفاسد كله يأمل في صرامة وجلال الموتى . أغواني بعد ذلك سر خفي لا تلعب فيه الأشكال أي دور. إذ أثارت فضولي سماء بلا لون حيث العصافير والسحب منفية ، أصبحتُ عبدًا للمَلَكة الخالصة للرؤية ، عبدًا لعينَيَّ غير الواقعيتين والعذراوين ، الجاهلتين بالعالم وبنفسيهما. قدرة هادئة . ألغيتُ المرئي وغير المرئي ، وضعتُ في مرآة بلا قصدير . أبدي . لم أكن أعمَى[٢٧٤] .

ونشعر –رغم هذا– أن قصيدةً كهذه تمتلئ بالمعنى وتكتمل في ذاتها . بل إن النقص الظاهري لـ"الخلاصة" يبرره أن الأمر لا يتعلق بنص ، بفعل نقوده إلى نهايته ، بل بتجربة داخلية وشبه صوفية يريد الشاعر –من خلال الكلمات– استدعاء وإعادة خلق غمرها "في الفراغ الصافي والمضيء الذي أصبح جوهرها وجوهر الكون"[٢٧٥] . والواقع أن الجملة الأخيرة : "أبدي ، لم أكن أعمَى" ، تستعيد وتُقارب الموضوعين المتعارضين من خلال : "وكان وجودي الحي والفاسد كله يأمل في صرامة وجلال الموتى" ، ومن خلال : "أصبحتُ عبدًا للمَلَكة الخالصة للرؤية" . فالقصيدة تملك منطقها الخاص بها ، وهي تنتظم لا عبر وسائل شكلية ، بل من خلال حقيقة داخلية تلتصق بها؛ ونستطيع الاعتقاد بأن احتمال التحام أكثر حميمية إنما يقوم على استخدام النثر (أو الشعر الحر) ، كأشكال أكثر مرونة ، حيث لا يُفرض أي أرابيسك موجود

مسبقًا على الفكرة الشعرية .

وسواء أقال الشاعر "أنا" أم لا (عندما يروي لنا "ميشو" بالتفصيل مغامرات "*قلم ما*" ، فإنه لا يحدثنا في الحقيقة إلاّ عن نفسه) ، فسيصبح نثره شعريًا بقدر ما سيصبح كشفًا لتجربة ذاتية . والواقع أن العمل الشعري يمتلك حقيقتين : حقيقة خاصة ، مستقلة، وحقيقة متعلقة بشخصية كاتبه ؛ فمع البلورة الشعرية في نفس الوقت ، وكلٌ منظَّم ، فهو انبعاث ، "قرين" الوجود العميق للكاتب . ولهذا ، نعثر دائمًا –من قصيدة إلى أخرى- على "نوع من النسق النغمي الأساسي، علامة صارخة أو صماء" ، ونفس "المناخ الحيوي"(٢٧٦) . وما يقوله "بروست" عن لوحات "فيرمير" المختلفة : "إنها مقاطع من عالم واحد"(٢٧٧) يمكن قوله عن مؤلفات كل شاعر أصيل ، سواء كان اسمه "بودلير" أو "رامبو" أو "إيلوار" أو "ريفيردي" . فنحن نجد في قصيدة "*بربري*" –على سبيل المثال- هذه الوحدة للماء والنار، للعذوبة والوحشية ، التي تميز "المناخ" الرامبوي ؛ وفي قصيدة "إيلوار" التي ذكرتها للتو ، تبدو *المرآة* (هذه المرآة التي يخترقها الشاعر بحثًا عن جوهر الأشياء) كإحدى الكلمات الجوهرية التي تتيح الدخول إلى قلب العالم الذهني للشاعر(٢٧٨) . ولا يهم كثيرًا –عندئذ- أن تكون القصيدة شعرًا أو نثرًا ، شرط أن نعثر على "النسق النغمي الأساسي" الذي يمنحها أصالتها ، ويجعل منها عالمًا صغيرًا له مكانه في قلب كون أكبر . إلى أي حد تُسمّى الكلمات بطريقة لاواعية وتلقائية لتعيد –بذلك- خلق العالم طبقًا للمنظور الخاص بكل شاعر ، وإلى حد –على النقيض- أن يختار الشاعر ويضبط ، بطريقة واعية ، العناصر التي ستعيد تكوين واقع جديد ؟ إنه سؤال صعب ومثير للجدل ، أجاب عليه المُنظِّرون والشعراء حسب أمزجتهم وبطُرق مختلفة للغاية . ويبدو أن لا أحد من الشعراء –في جميع الحالات- يمكنه الاكتفاء بأن يكون تقنيًّا خالصًا ، منسقًا للكلمات طبقًا لحسابات دقيقة بهدف إحداث تأثير محدد (مثلما أراد "بو" أن نعتقد عندما كان يفكك "غُرابــ"ــه الشهير) ؛ وبالعكس ، فلا أحد من الشعر ، مهما كان "ملهَمًا" ، يستطيع الكتابة بطريقة آلية خالصة ، دون أن يستيقظ فيه ، حتى دون علم منه ، الوعي الفني الواضح الذي ينظِّم ويختار .

ها نحن قد عدنا –إذن ، مرةً أخرى- إلى فكرة التنظيم الفني . وبمواجهة صيغتي قصيدة النثر: القصيدة الشكلية أو الدائرية (التي احتفظت لها –في موضع آخر- باسم القصيدة "الفنية") والقصيدة – الإشراقة (أو القصيدة "الفوضوية") ، لا نقابل الشكل أمام اللاشكل ، الفن أمام نفي الفن ، وإنما نلتقي بنمطين مختلفين من الإبداع الشعري . يتطابق كل من هذين النمطين ، مثلما رأينا ، مع موقف جمالي وميتافيزيقي مختلف : الأول ، الذي يمنح النثر تنظيمًا إيقاعيًّا ودائريًّا صارمًا، يتكشف عن اهتمام أكبر بالتقنية الشكلية ، وموقف أكثر وعيًا وقصديةً ، وجمالية مؤسسة على النظام والمعيار في آن ، و –بالتالي- على الشعور بالنظام والتوافق الكونيين ، وعلى الرغبة في المساهمة فيهما ؛ والثاني ، الذي يرفض المستويات الزمنية والمنطقية ، الذي يضع مقابل الترابطات

النحوية والإيقاعية جمالية المنقطع والإشراقة ، يصدر عن رفض للكون مثلما هو عن مطالبة فردانية – من هنا تكمن الفوضى ، ومن هنا يكمن الجهد لاكتشاف عالم آخر ، أو لخلقه بفعل السحر الشعري . وبديهي أن هذين النظامين الجماليين الكبيرين ، اللذين تؤدي دراسة الأعمال إلى اتضاح معالمهما إلى حدٍّ بعيد ، ليسا بهذه الصرامة في الواقع ، حيث نجد أنفسنا في مواجهة عدة حالات خاصة ، بدرجات ، وتطورات ، وأشكال تهرب من كل تصنيف(٢٧٩) ؛ ولا ننسى –من ناحية أخرى– أن في أساس كل محاولة في قصيدة النثر ثمة رغبة في إيجاد شكل جديد وفردي وفوضوي في آن ، في العلاقة بالأشكال الثابتة ، وفني في تنظيمه للنثر في قصيدة . ورغم هذا ، أعتقد أنه يمكننا –على أية حال– التأكيد على وجود *استقطاب* مرهف للغاية : فالشعراء ، سواء انجذبوا نحو قطب النظام ، أو نحو قطب الفوضوية(٢٨٠) ، يصلون إلى الشكل الدائري ، أو شكل الإشراقة ، ويجتمعون في عائلتين روحيتين .

من قطب إلى آخر : تأرجح وتطور

لقد اعتبرت جمالية قصيدة النثر موضوعًا قارًّا دائماً على امتداد هذا الفصل ، واجتهدت لتوضيح ما انطوى عليه مصطلحا نثر وقصيدة ، وتسليط الضوء على القطبين الجاذبين – نظام وفوضى –اللذين تتأرجح الأعمال بينهما حسب الاتجاهات العميقة ، وحسب الموقف الجمالي والميتافيزيقي لكل كاتب . وذلك ، دون أخذ الفترة في الاعتبار. ولكن ألا ينبغي أيضًا أن نتأمل قصيدة النثر في تطورها التاريخي ، وأن نتحدث هذه المرة لا عن *تأرجحات* وإنما عن *تطور* ؟ بمعنًى آخر ، ألا يوجد في تاريخ قصيدة النثر ، منذ أصولها حتى وقتنا الراهن –بجانب تناوب منتظم إلى هذا الحد أو ذاك بين القصائد "الدائرية" والقصائد "الفوضوية"(٢٨١)– نوع من حركة المد الواسعة الصاعدة، التي تزحف وتتقدم موجة إثر موجة؟ والواقع أنه كان سيثير الدهشة حقًا ألاّ يتطور نوع "قصيدة النثر" مع الأنواع الأدبية الأخرى، وفي نفس الاتجاه، كلما تطورت المفاهيم الاجتماعية والثقافية والفنية، وكلما تَسَارع تطور الحضارة الحديثة: ومثل المظاهر الأخرى للشعر، ترتبط جمالية قصيدة النثر وتقنيتها –على نحو وثيق– بسياق الأحداث التي تغير عالمنا –حتى عندما تعكس موقف تمرد ضد هذا الكون . فما أريد الإشارة إليه–الآن– هو معنى هذا التطور ، إلى أن يمكن إعادة تناول الموضوع بشكل أوسع في نهاية هذا العمل ، عندما سيتبدَّى التطور التاريخي لقصيدة النثر في كامل مداه .

ولأنها نوع نشأ من الثورة الرومانتيكية ، ونتج من نفس الرغبة في التحرر التي تقود– عندئذ– إلى "تفكيك" الشعر الكلاسيكي ، تحمل قصيدة النثر –في طياتها، منذ النشأة– مبدأً فوضويًا وفردانيًا ستؤدي الظروف إلى تطويره أكثر فأكثر – وكنوع من رد الفعل، في قلب

حضارة آلية وعالم يطارد دائمًا وعلى الدوام كل خصوصية ، يبدو الشعراء ميالين إلى الحديث دائمًا بلغة أكثر فردانية[٢٨٢] . فمنذ قرن ، نشهد بدرجة أقل –في المجال الشعري– تأرجحات بين النظام والفوضى[٢٨٣] ، من مدٍّ متصاعد للنزعة الفردية الفوضوية ، التي تتميز –في آن– بـ"انفصال متزايد عن الواقع"[٢٨٤] وبالطابع "غير الاجتماعي" للقصائد : فالفرد يخوض صراعًا مع عالم يرفض قوانينه ، ولا يقبل أي قيد شكلي أو منطقي ؛ وهو لم يعد يعترف بواجب التعبير عن الآخرين ، ويتمسك فحسب بالسعي إلى بناء عالم غريب ، واكتشاف –أو خلق– واقع أكثر أصالة ، بالنسبة له ، من الواقع الموضوعي . فقصيدة النثر –في شكلها الأكثر فوضوية– لا تفعل إذن سوى ترجمة هذا التمرد ، وهذا الجهد الإبداعي الذي يصاحب خلق لغة جديدة . إنها ، منذ "رامبو" ، أداة صراع ضد أعراف اللغة والتنميق الكريه في الأدب ، وأداة لغزو ميتافيزيقي في نفس الوقت .

وبعد اجتراءات "رامبو" ، الذي ينطلق بقفزة إيكارية نحو اللامعقول ، ويجاهد لمنح اللغة قدرات سحرية ، وبعد الفوضى الهدامة للوتريامون الذي يستخدم أساليب أدبية للسخرية من الأدب ، يمكن للمرحلة الرمزية أن تبدو مثل فترة توقف ، إن لم تكن كحركة انحسار تمر فيها قصيدة النثر بفترة براعة شكلية[٢٨٥] ؛ والواقع أن الاتجاه الفرداني (الذي أكدته كوارث عام ١٨٧٠) قد استمر –طوال كل هذه الفترة– في الدفع ، على نحو خفي تقريبًا ، بمحاولات الشعر التحرري vers-libristes والبيانات المتعلقة بحرية الشكل . وسنرى ازدهار الفردية المضادة للنزعة الامتثالية ، بعد فترة ركود تفتتح القرن العشرين ، في القصائد "الحداثية" لدورتان ، والقصائد "التكعيبية" لجاكوب وريفيردي : إنها نفس الفترة التي تذبل وتنطفئ فيها القصيدة الكلاسيكية وقصيدة النثر "الشكلية" و"الفنية"، ولنفس الأسباب . وستفاقم حرب عام ١٩١٤ من الصراع بين الفرد والمجتمع: فكيف يمكن للقلق الذي تلاها، والاضطراب العام لكل القيم المُسلَّم بها، ألاَّ يسهِّل التدفق الفوضوي؟ وسنرى مع "دادا"[٢٨٦] وبعده، ومع السيريالية ، التأرجح نحو الفوضوية وقد بلغ أقصى مداه ، محطمًا كل أشكال الفكر العقلاني وكل أطر اللغة معًا : ويمكننا التساؤل عما إذا كانت العودة إلى الحالة القديمة للأشياء (أي –فيما يخصنا نحن– قصيدة النثر الفنية والدائرية) تبدو ممكنةً من الآن فصاعدًا . ويمكننا بالطبع افتراض وجود تأرجح، منذ السيريالية ، في العودة نحو اتجاه النظام و"القصيدة" ، لكن الصياغات الجديدة (التي هي –من ناحية أخرى– فردية) بعيدة للغاية عن الصيغة القديمة "ذات المقاطع" ، وربما أبعد أيضًا عما كان "أبوللينير" يسميه "التلاعب القديم بالأبيات"[٢٨٧] .

ومع ذلك، فثمة مفهوم تم استخلاصه بوضوح من التجربة السيريالية: أن قصيدة النثر– سواء كانت "فنيةً" أم "فوضوية"– لم يكن بمقدورها أن توجد إلاَّ بشرط أن تكون قصيدةً ، أي شكلاً ، كُلاًّ عضويًّا مغلقًا على ذاته . ولن يمكننا –بتطبيق معايير خارجية مسبقة– أن نحكم على فشل أو نجاح قصيدة أو صيغة لقصيدة ؛ ما يهم هنا ، هو الإخلاص لمنطق داخلي ، وترتيب العناصر

المورفولوجية التي تشكل عالم المؤلف : الكلمات ، والجُمل ، والصور ، و"أخيرًا على كل شيء أن يخدم إشراقة الفكر المولِّدة"[٢٨٨]؛ إذ يمكننا أن نطبق على الشعر ما قاله "بودلير" في حديثه عن "القانون الأعلى للانسجام العام" ، الذي يقود تنظيم عناصر لوحة جيدة . أو -مثلما قال "ماكس جاكوب" عن قصيدة النثر هذه المرة (عن قصيدته ، لكننا يمكن أن نُعمِّم ملاحظته) : "لا نهتم فيها إلاّ بالقصيدة نفسها ، أي بتوافق الكلمات ، والصور واستدعاءاتها المتبادلة والدائمة"[٢٨٩]. توافق أسهل في تحقيقه- بالتأكيد- في شعر النظام والتوازن المعماري مما في شعر التمرد والغزو. لكن النجاحات الأصعب هي أيضًا الأكثر إبهارًا. وإذا ما كانت قصيدة النثر "الفنية" تفضي إلى نجاحات مؤكدة، فإنها تخاطر بالوقوع في أخدود البراعة الشكلية والافتعال (رأينا ذلك مع البارناسيين، وسنراه مع "ب. لويس")؛ فإن قصيدة النثر "الفوضوية"- بالمقابل- لا تسمح بأي حل متساهل: إنها كل شيء أو لا شيء، نجاح ساطع أو ألعاب نارية خائبة[٢٩٠]؛ ولهذا تحدد كلمة "جاكوب" تمامًا هنا (وهو ما سيؤكده القسم الثالث من هذا العمل) الموقف الخطر والرائع لما يجازف به: "كي تكون شاعرًا حديثًا ، عليك أن تكون شاعرًا كبيرًا للغاية"[٢٩١].

*

الهوامش

(١) انظر **مدخل**، فيما سبق ص ٥٣ من الجزء الأول .

(٢) غالبا ما يكون نثر الرمزيين *إيقاعيا rythmique*، أعني **موقعا** rythmée عن قصد، لتحقيق مؤثرات شعرية معينة (ومختلفة بالتالي عن المؤثرات الخطابية التي يهدف إليها- على سبيل المثال- نثر "بوسويه" الموقع).

(٣) يكتسب النثر الموقع- عندما يصبح قصيدة نثر- ما يسميه الفلاسفة بالوجود "الترددي réique": انظر التحليل البارز لـ"الوجود الترددي أو الغائي للعمل الفني"، في مؤلف "سوريو" **La Correspondance des Arts** , Flammarion , 1947 , ch. XIV , p. 58-66

(٤) قارن بـ"هيريديا" فيما يتعلق بالشعر الحر: "ما نراه اليوم هو نثر موقع، تقطعه بضعة أبيات، ويظهر بمساعدة حيل طباعية تمنحه مظهر الشعر ذي الأوزان الملصقة فيه بشكل اعتباطي" (Réponse à l'**Enquéte** de Jule Huret, Charpentier, 1913, p. 307).

(٥) **Les premier poètes du vers libre**, Messein, 1936, p. 120.

(٦) قارن بما سبق، ص ٦٣ من الجزء الأول.

(٧) لا يمكن الشك في أن الإيقاع- في أساسه- هو نفسه في النثر والشعر، أي إنه مؤسس على نبرة المدة accent de durée ، وبديهي أيضا أنه يأخذ في الكثافة (بعبارة أخرى، تتقارب النبرات) من النثر إلى الشعر. ولا يتعلق الموضوع بإثارة الشك في نتائج علم الصوتيات التجريبي (فيما يتعلق بالنتائج التي توصل إليها القس "روسيلو" وتلاميذه ، أحيل إلى أعمال "ج. لوت" حول البحر السكندري ، وإلى مقال "أ . سبير" في **Mercure de France** , 1er août 1912 : **La technique du vers français** ، بالإضافة إلى الكتاب الجديد لنفس المؤلف (**Plaisir poétique et plaisir musculaire**, Corti, 1941)، لكن إلى النتائج التي استخلصها منه الرمزيون.

(٨) **Le Symbolisme**, Jouve, 1911, p. 394.

(٩) **Du rythme en français**, Welter, 1912, p. 32 et suivantes؛ والمستويات المتعاقبة هي **النثر الموقع** (سواء كان نثر "ج. رينار" أو "شاتوبريان")؛ **والآية**، كـ"شكل عروضي للنثر الموقع؛ **والمقطع الغنائي الإيقاعي** المؤلف من الشعر الحر؛ **والعروض الحر** المشتمل على عدد ثابت من النبرات الإيقاعية؛ **والإيقاع المقطعي** الأثير لدى "غيون" و"فيليه- جريفان"؛ وأخيرا **الفقرة العروضية** التي تقترب (لدى "ميريل" و"فان- ليربرغ" من الشعر الكلاسيكي، وأحيانا ما تلحق به.

(١٠) أي، مثلما أذكّر، نثر موقّع أو إيقـــاعي.

(١١) **Les premiers poètes du vers libres** , à la suite de **Mallarmé par un des siens** , Messein 1936, p. 127؛ ونعلم أن "دوجاردان" يُعرف "الجزء الإيقاعي" باعتباره كلمـــةً أو مجموعـــة كلمـــات تشـــكل كُلاً بالنسبة للمعنى، وتضع النبرة على المقطـــع اللفظـــي الأخـــير (**eod , loc** . , p. 111-112): وهـــو مـــا يسميه " ج. لـــوت " بـــ" الجـــزء الـــوزني " , **L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale** Crès , 1912 , p. 70) . ففي البحر السكندري – على سبيل المثال – تتكـــون القصيـــدة ثلاثيـــة البحـــور مـــن ثلاثة "أجزاء موزونة" ، والرباعية البحور مـــن أربعـــة .

(١٢) أي– دائما– بمعنى نثر موقع أو إيقـــاعي .

(١٣) **La littérature de tout à l'heure** , Perrin , 1889 , p. 382 .

(١٤) **Id.** , p. 240 .

(١٥) قارن بما سبق ، ص ٨١ من هذا الجـــزء .

(١٦) هكذا يقدمها "دوجاردان" عنـــد إعـــادة نشـــر "*إلى محمـــد أنطونيـــا*" عـــام ١٨٩٧ (المنشـــورة في "*لافوج*" عام ١٨٨٦)، و "*عذراء الصحـــراء الخادمـــة*" و "*رد الراعيـــة علـــى الراعـــي*" (المنشـــورة في "روفي بلانش"، عام ١٨٩٢). وعلينا ألا نخلط بين هذه الثلاثية وثلاثية "*أنطونيا*" الدرامية الـــتي أعيـــد تقديمـــها عـــام ١٨٩٣، والتي تحدث عنها "مالارميـــه" في *Panches et Feuillets* (**Œuvres,** Pléiade , p. 324 et sq.) .

(١٧) **littérature de tout à l'heure** , Perrin , 1889 , p. 382 .

(١٨) **Le Conte de l'Or et du Silence** (**Mercure de France** , 1898) .

(١٩) **La Dame à la Faulx** (**Mercure de France** , 1899 , Préface , p. 13) .

(٢٠) **Les Dates et les Œuvres** , Crès , 1923 , p. 259 ؛ في هـــذه المســـرحة الـــتي تـــدور "عـــام ١٩٥٠"! ، " تتحدث الشخصيات – طبقا لتكوينـــها الروحـــي – بلغـــة إيقاعيـــة ، وشـــخصيات أخـــرى بنثر غنائي ، وآخرون بلغة بذيئة عـــن قصـــد " (**Préface**) .

(٢١) **La Passante , Roman d'une Ame** , Bibliothèque artestique et littératire , 1892 .

(٢٢) وبعض من قصائد النثر هذه تتمتع باستقلالية تمكنـــها مـــن الانفصـــال عـــن الســـياق : وقـــد ذكـــر "موريـــس" – في **Littérature de tout à l'heure** , 1889 (نقـــلا عـــن النســـخة الأولى المنشـــورة وتتـــذ والأكثر إيجازا) – قصيدة "*مدينة الحلم*" ، وتتكون من ســـتة مقـــاطع تفصـــل بينـــها لازمـــة ؛ ويمكننـــا أن نذكر قصائد أخرى ، وبشكل خاص تلك التي تستدعي بشكل اســـتعاري لا يفتقـــر للجمـــال ، قـــرب نهايـــة

الجزء الثاني (الذي يحمل عنوان "*العصر الأرضي*") ، تـــاريخ ومـــوت الإنســـانية .

(٢٣) إنها حالة "البراهين" التي تسبق كلا من الأجزاء الســـــتة ، أو العصـــور .

(٢٤) هنا مجال التذكير بأن "هوجو" قد قال– في حديثه عن الدرامـــا الشيكســـبيرية، حيـــث يتعـــاقب النـــثر والشعر: "لهذه الطريقة مزاياها . غير أنه يمكـــــن أن يحـــدث تنـــافر في الانتقـــالات مـــن شـــكل إلى آخـــر ، وعندما يكون النسيج منسجما ، يكون أكـــثر متـــانة" (**Préface de Cromwell**) .

(٢٥) حسب تعبير "موريـــس" في **La littérature de tout à l'heure** , p. 356 . ولابـــد مـــن القـــول إن الفاجنريين قد طبقوا على الأدب – بشكل عشوائي للغاية – أفكار "فـــاجنر" عـــن **وحـــدة الفنـــون** : كـــان يمكن لفاجنر أن يوحِّد بدقة بين الشعر والموسيقى في الدراما الموسيقية ، حيـــث يتـــم التعليـــق علـــى الكـــلام ويُستكمل دائمًا بالموسيقى ؛ لكن في العمل الأدبي الخالص ، يمكـــن للنـــثر (العنصـــر المفـــهومي) وللشـــعر (العنصر الانفعالي) أن يتعاقبا ، لكن دون فاعلية **متزامنة** : ولنرجع إلى المتتاليـــــات الإنشـــادية للأوبـــرا ، الـــتي كان "فاجنر" يأخذ عليها – بالتحديد – أنها نوع هجـــــين ، مختلـــط .

(٢٦) انظر **Nourritures Terrestres** (N. R . F ., 1940)؛ وقارن بما سيلي ص ٣٠٧ مـــــن هـــذا الجـــزء.

(٢٧) يمكننا – بشكل قطعي – اعتبار الآية الشكل الأدبي الوحيد الوسيط بين النثر والنظم (حول الآية ، انظر ما سيلي ص ٣٦٣ وما يليها ، من هذا الجزء) . فعندما يتسع الشعر الحر للرمزيين إلى حد أن تتطابق وحدة البيت مع وحدة "الجملة" ، فإنه غالبًا ما يتخذ شكل الآية : مثلما في هذه الأبيات لمايترلينك :

إذهبوا بعد ذلك إلى من سيموتون .
إنهم يُصلون مثل عذراوات قمن بنزهة طويلة في الشمس ، في يوم صوم ؛
إنهم شاحبون مثل مرضًى يسمعون المطر يهمي بهدوء على حدائق المستشفى ؛
لهم هيئة الناجين من الموت الذين يفطرون في ساحة المعركة .

(**Cloche à Plongeur** , dans **Serres Chaudes** , 1889) ، ولنلاحظ توازي البناء (تأثير بعيد للآية التوراتية) .

(٢٨) *Crise de vers* (**Œuvres** , Pléiade , p. 368) .

(٢٩) **Positions et Propositions** (N. R. F., 1928 , p. 64) . وقـــارن بمـــا ســـيلي ص ٣٦٤، مـــن هـــذا الجـــزء.

(٣٠) تحقق "ج . لوت" – عند استماعه إلى "*مقبرة إيلو*" مـــــن عجـــز أغلبيـــة المســـتمعين عـــن أن يحســـبوا بدقة عدد الأبيـــــات (**L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale** , La Phalange, 1913, t. II, p. 668).

(٣١) إجابة على **Enquéte sur le vers libre** de Marinetti , Poesia , Milan , 1909 , p. 71

(٣٢) يتحدث "موريه" – في هذا الصدد – عن "مقطع لفظي أحادي محصور"، "يعكس شبهة مباغتة في منسوب الماء" (**Le rythme du vers libre Symboliste** , Presses Académiques , Genève , 1943 , t. II : **Henri Régnier** , p. 202). لم أكن أعرف بملاحظات "موريه" عن إيقاع قصيدة *"الزهرية"* عندما سجلت ملاحظاتي: فهي تتفق معها بالضبط – لا يتعلق الأمر إذن بانطباعات ذاتية . .

(٣٣) يقارن "موريه" (**المرجع السابق**) هذا البيت بأبيات *"مدينة المياه"* :

أنصت
الأوراق ، ورقة ورقة ، والموجات ، قطرة قطرة ،
تتساقط . .

(٣٤) *Crise de Vers* (**Œuvres** , Pléiade , p. 362)

(٣٥) **سبق ذكره** ، ص ٢٠٣ .

(٣٦) ويقول "مالارميه" : "صمت دال إلى حد أنه لا يقل جمالا في تأليفه عن الشعر" (*Sur Poe* , **Œuvres** , p. 872) .

(٣٧) **Enquête sur le vers libre** , par Marinetti , Milqn , 1909 , p. 36 .

(٣٨) **المرجع السابق** ، ص ٩٩ .

(٣٩) **المرجع السابق** ، ص ٣٤ .

(٤٠) **Les techniques modernes du vers français** , P. U. F., 1923 , p. 33 . كان "غيون" قد أجاب مسبقا : "ما هي إذن الحرية في الفن ، إن لم تكن اختيار نظام ؟" (**Enquête de Marinetti** , p. 69) .

(٤١) Morier , **Le rythme du vers libre Symboliste** , Presses Académiques, Genève, 1943 , t. i , p.19 .

(٤٢) **المرجع السابق** ، الجزء الثاني ، ص ٢٢١ .

(٤٣) هذا الجزء الثاني المقاطع لم يعد محسوسا – من ناحية أخرى – باعتباره هكذا في النص المكتوب نثرا ، حيث نقرأ : "مديرا الرأس إلى اليمين ، إلى اليسار .. " .

(٤٤) هذه الملاحظة صائبة للغاية ، لكن من التعسف تماما أن نستخلص منها – مثلما يفعل "هيتيه" – ما مفاده أن الرمزيين "لم يطبقوا أبدا بوعي وعن قصد مبدأ النبر" (**Les techniques modernes du vers français** , P. U. F., 1923 , p. 35 et 36)؛ فماذا عن "كان" و"فيرهارين" و"فيليه–جريفان"؟

(٤٥) **Notes sur la technique poétique** , Champion , 1925 (1er édition , 1910) .

(٤٦) التي تستعيرهم – فضلا عن ذلك – في جانب كبـــير منـــهم مـــن النظـــم والأغنيـــة (نعلـــم أهميـــة الأنشودة الغنائية في تاريخ قصيدة النثر) ، وعـــن طريـــق الترجمـــات : هكـــذا نعـــود إلى المبـــادئ الدائريـــة للشعر والموســـيقى .

(٤٧) انظر فيما سبق ، ص ٩٢ – ٩٥ من هـــذا الجـــزء .

(٤٨) **Prosodie française** , V, I.

(٤٩) تعريف "بيوس سرفيان – كوكيلسكو": "متتالية من أعداد كاملة، حيث نكتشف قوانين بســـيطة" (**Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique** , Boivin , 1930 , p. 20)، لا يقوم إلا بتكـــرار هـــذه الفكرة عن *"النظام"* و*"النسب"* ، في شكل أكثر علمية ، ويمكن تطبيقه على كل الفنون .

(٥٠) التي نجدها في الفكرة الكلوديلية (نسبة إلى "كلوديـــل") عـــن الوتـــد iambe الأساســـي (**Positions et Propositions** , N. R. F., 1928 , p. 13)، وفي صورة الانعطافة الـــتي يســـتخدمها "بيـــوس ســـيرفيان"(**op. cit.** , p. 19).

(٥١) إن إيقاع النثر الموقع والشعر الحر هو – كما رأينـــا – إيقاعـــات صوتيـــة ، خلقـــها عـــدد وموضـــع النبرات ؛ ويركب الشعر الكلاسيكي على هذا الإيقاع الصوتي "إيقاعا حسابيا" ثانيـــا (علـــى ســـبيل المثـــال في المتواليات المكونة من اثني عشر مقطعا في البحـــر الســـكندري) .

(٥٢) قارن بما سبق ، ص ١٢٥ من هذا الجـــزء .

(٥٣) **Positions et Propositions** (N. R. F., 1928 , p. 73)

(٥٤) لنذكر – بشكل خاص – تحليلات "موريه" اللامعة (**Le rythme du vers-libre Symboliste** , Presses Académiques , Genéve , 1943) ، الذي درس الإيقاع لدى "فيرهارين" و"هـــدي رينييه" و"فييه – جريفـــان"، وكتاب "ل . ب . توماس" الحديـــث **Le Vers Moderne , ses moyens d'expressions , son esthétique** , Cahiers du journal des Poètes , Bruxelles , 1951 ، Presses Académiques, Genéve,1943

(٥٥) أترك إلى اللغويين المستقبليين الاهتمام بتجويد دراســـة الإيقـــاع في النـــثر الموقـــع ؛ وســـأكتفي هنـــا بالملاحظات الرئيسية ، فدراستي لا تتناول النثر الموقع قدر تناولها قصيدة النثر ، الـــتي ســـأبحث – فيمـــا بعـــد – تنظيم هيكلها الإيقاعي أو إيقاع بنيتـــها .

(٥٦) **Traité pratique de prononciation française** , Delagrave , (9 édition , 1938) , **Le rythme de la phrase : l'eurythmie** , p. 163-173

(٥٧) يطبق "م . جرامون" منهجه في دراسة افتتاحية هذه المرثية (**مرجع سابق** ، ص ١٦٤ – ١٦٨) .

(٥٨) M. Cressot , **Le style et ses techniques** , P.U.F., 1947 , p. 222 .

(٥٩) عن حرف E الصامت ، انظر فيما سيلي ص ١٣٦ من هـــــذا الجــزء .

(٦٠) ثمة – على سبيل المثال – تماثل حسابي لافت للنظر في دائرة كلام "بوســـــييه" الــتي ذكرتهـــا :

Celui qui régne dans les cieux (4 + 4)

من يحكم في السماوات (٤ + ٤)

et de qui relévent tous les empires (5 + 5)

ومنه تنهض كل الامبراطوريات (٥ + ٥)

وأثر قطع لا يقل براعة : الخاتمة المفاجئة ، بعد ثلاث مجموعات من خمسة أجزاء ، على المقطع اللفظي العشري "إلى الملوك" .

(٦١) Cressot , **Le style et ses techniques** , P.U.F., 1947 , p. 225 .

(٦٢) قارن بـــ Morier , **Le rythme du vers libre Symboliste** , Presses Académiques , Genéve , 1943 , t. I , livre I , chap. 3 : **L'E muet et sa place dans le rythme** ، ودراسته كلها تدور حول الترخيم الجـــوفي لـــدى "فيرهارين" . وقد سبق لمارتين أن أوضح أن حرف E الصامت ، بعد حرف صائت ، يلحق – أحيانا – بالمجموعة التالية ، وينفصل عنها – أحيانا أخرى – بوقفة منطقية (**Les symétries du françals littèraire** , P.U.F., 1924 , p. 218-219) ، لكن "موريه" أوضح كامل القيمة التعبيرية للحالة الثانية ، أو الترخيم الجوفي . انظر ما سيلي ، ص ١٣٨ من هذا الجزء ، ملحوظة رقم ٧٣ .

(٦٣) انظـــر Pius Servien , **Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique** , Boivin , 1930 , et **Lyrisme et structure sonores , nouvelles méthodes d'analyse des rythmes appliquées à l'Atala de Chateaubriand** , Boivin ,1930 .

(٦٤) انظـــر Pius Servian , **Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique** , p. 89-90

(٦٥) يميل حرف E الصامت إلى الاختفاء– عمليا– في الإلقاء العادي، فيما عدا بعد حرفين صـــــامتين (boucles lourdes = أقراط ثقيلة)؛ وحتى داخل كلمة، لا نسمعه إطلاقــــــا في "plaisanterie = مزحــــة " و " J'aimerais = أحب"، على سبيل المثال. انظر – في هذا الصدد – **Spire, Plaisir poétique et plaisir musulaire** , Corti , 1949, p. 254

(٦٦) **Note sur la technique** , Champion , 1925 (1er éd. , 1910) , p. 49 .

(٦٧) Morier , **Le rythme du vers libre Symboliste** , Presses Académiques , Genéve , 1943 : t. II

Viélé-Griffin :. وعلى سبيل المثال، فالبيت " Un oiseau monte , là-ba ; voyez = عصفور يصعد ، هناك ، انظروا" يتكون ، ظاهريا ، من تسعة مقاطع لفظية ، وفعليا من ثمانية .

(٦٨) بول فور، ذكره "مارتينو" في **Parnasse et Symbolisme**, p. 170-171 ؛ انظر ما سيلي، ص ٢٣٤ من هذا الجزء .

(٦٩) *Enfance V* , **Œuvres** de Rimbaud , Pléiade , p. 170 . ولنلاحظ – على النقيض ، في السطر السابق – التأكيد علي : " Je suis maitre du silence = أنا سيد الصمت" : (إدغام مستحيل) .

(٧٠) *Royauté* , **Œuvres** , p. 175 .

(٧١) يتعلق الأمر بـ (1923) **Vers et Versets** , R. Limbosch ؛ انظر **Le vers** , L.-P. Thomas **moderne , ses moyens d'expression , son harmonie** , Cahier du journal des Poètes , Bruxelles , 1951 , p. 215 : سنجد في كتاب "توماس" عرضا للصعوبات الرئيسية التي يثيرها حرف E الصامت . ص ٢١٤ – ٢٢٥ .

(٧٢) انظر – فيما سبق – ص ١٦٥ ، من الجزء الأول من ترجمة هذا الكتاب .

(٧٣) **Le rythme du vers-libre Symboliste**, Presses Académiques, Genève, 1943, p. 63 . والفصل الثالث كله من هذا الجزء الأول : " حرف E الصامت ، وموقعه في الإيقاع" ينبغي الاطلاع عليه فيما يتعلق بالمفاهيم الأساسية للقطع المتعدي والترخيم الجوفي ، وهو ضروري لدراسة النثر الموقع وأيضا الشعر الحر .

(٧٤) في "*جاسبار الليلي*" و"*الرحيل إلى محفل السبت*" ، وقد علقت على هذا المثال فيما سبق ، ص ١٣٥ من هذا الجزء .

(٧٥) لقد شغل "رونيه" – في فترة ما – مكانة واضحة في الرمزية . لكن نجمه شحب فجأة عندما خطر له ، ذات يوم ، أن يهين "مالارميه" بحدة غير متوقعة .

(٧٦) **La Plume** , 1er octobre 1891 , p. 331 .

(٧٧) *Thulé des Brumes,* dans les **Œuvres complètes en prose** de Retté, Bibliothèque artistique et littéraire , 1898 , p. 22 . وقد نشرت ثلاثة مقتطفات من *Thulé des Brumes* في *Wallonie* ، أغسطس ١٨٩٠.

(٧٨) **Le style et ses techniques** , P.U.F., 1947 , p. 171 .

(٧٩) أشير بعلامة ' إلى الترخيم الصوتي ، أي في المكان الذي يلحق فيه حرف E الساكن لا بالمجموعة التالية، ولكن بالمجموعة السابقة .

(٨٠) التي تكتسي برداء من رياض مزهرة من ذهب ، من أشـــجار صنوبـــر متأوهـــة (١٦) .

ولنلاحظ أن هذه المقاطع الاثنين والثلاثين تضم – في مجملها – ٨ نبرات (٤ + ٤)، في حين أن الجزء الرئيسي ليس بأطول منها حسابيا (٣٧ مقطعا يضم ١٢ نبرة: ولأن الحدة الإيقاعية أكبر، تتقارب النبرات.

(٨١) وبالعكس ، يحل الترخيم الصوتي ، بعد ٪, nacreuses محل علامـــة الـــترقيم ببســـاطة .

(٨٢) يشير "بيوس سرفيان" – في "*ألتالا*" – إلى الأثر الناتج مـــن النـــبرة المزدوجـــة الطويلـــة : " et l'éclair trace un rapide losange de feu = ورسم البرق معينا خاطفا مـــــن نـــار" ، حيـــث يجعلنـــا الإيقـــاع "نـــرى" البرق حقا (Lyrisme et structures sonores , Boivin , 1930 , p. 105) . وقـــد أوضـــح "إ . ســـوريو" – من جانبه – قيمة البيت الـــ"سبوندي" ، المتكرر كثيرا لـــدى "مالارميـــه" و"فالـــيري" : نبرتـــان طويلتـــان من ناحية ، ومن ناحية أخرى الوقفـــة

Calme bloc ici-bas / chu d'un desastre obscur ...

Dormeuse , amas doré / d'ombres / et d'abandons ...

كتلة هادئة هنا – بالأسفل / وقوع كارثة غامضة ...

نائمة ، كومة ذهبية / من ظلال / وهجران ...

(**La Correspondance des Arts** , p. 168-169 , Flammarion , 1947). وســأذكر– بـدوري – جملـة "رامبـــو" البليغـــة للغايـــة: " Départ dans l'affection et le bruit neufs = رحيـــل في الحنـــان والصخـــــب الجديديـــن" (*Départ* , **Œuvres** , p. 175).

(٨٣) قصيدة منشورة في الديوان المنشور بعد الوفـــاة **Prose et vers** , Messein , 1925 , p. 58-59

(٨٤) **Ermitage** , 1er novembre 1893 .

(٨٥) حول "ميريل" ونظرياته وقصائده النثرية، انظر ما سيلي ص ٢٤١ وما يليها من هذا الجزء. هـــل يمكـــن– دون إساءة استخدام للمصطلحات – الحديث عن "إيقاع النبرات"؟ فقط مثلما هو الحـــال هنـــا: " les bou/cles rou/sses de sa lour/de chevelure = الخـــ/ صلات الحمـــ/ـــراء لشعرها الثقيـــ/ـــل)، ترتبط النبرات بالإيقـــاع الصوتي ؛ وفي الحالة العكسية ، يستحسن الحديث عن "توافقات": ثمة تناغم لا إيقاع .

(٨٦) **Les techniques modernes du vers français** , P.U.F., 1923. لقـــــد أشـــار "دوهـــاميل" و"فيلدراك" إلى هذه التركيبات التبادلية باســـم "توازنـــات صوتيـــة" (**Notes sur la technique poétique,** Champion, 1925, 1er éd.,1910 – p.38)

(٨٧) **Le rythme du vers libre Symboliste**, Presses Académiques, Genèves, 1943, p. 63 .

(٨٨) ينبغي، بالإضافة إلى ذلك، ملاحظة تكرار حرف E الصامت هنا، الذي لا يتبع فحسب، بل يلي – مرتين – النبرة الصوتية "boucles rousses ... chevelure" : يتماوج المنحنى الصوتي ليس فقط بين المقاطع اللفظية القصيرة والمقاطع الطويلة: بل أيضا بين النبرات المفتوحة بـ (e) والنبرات المغلقة بـ (ou , u).

(٨٩) لاحظت، فيما يتعلق بقصيدة "*دوروتيه الجميلة*" لبودلير، حركة "موجة " مشابهة تعود إلى القطع المتعدي (قارن بما سبق، ص ١٦٥ من الجزء الأول).

(٩٠) مثلما يقول "فرديناند هيرول" في عدد يناير من "ميركور دي فرانس". وقد نشرت "*حكايات إلى النفس*" لـ"هـ. دي رينييه" عام ١٨٩٣ في "ميركور دي فرانس". انظر ما سيلي ص ٢٥٣ من هذا الجزء .

(٩١) **La poésie française**, Ermitage, septembre 1893 ؛ ويمكن أن نضيف أن "روبيل" كان يمقت "فلوبير" (قارن بما سيلي، ص ٢٦٤ من هذا الجزء، ملحوظة رقم ٣٧٩) .

(٩٢) **Les chants de la pluie et du soleil** , Charles , 1894 , poéme LXVI .

(٩٣) يعطينا منهج "بيوس سيرفيان" "العدد التمثيلي" التالي :

٣٦ ؛ ٥ ، ٤ ؛ ٢ .

٤٣ ؛ ٢ . ٣٢٢ ؛ ٢ .

٧ : ٦٤ . ٣٤٦ : ٣ . ٢ .

(عدد المقاطع اللفظية في كل جزء إيقاعي) . ونجد في كل فقرة على التوالي ٥ ، ٧ ، ٨ نبرات ، موزعة بالطريقة التالية على المجموعات المنطقية :

٢ ١

١ ٣ ١

٢ ٣ ١ ١

ويوضح هذا التمثيل الرقمي المظهر المبتور والسريع للنص ، وأيضا قصر المجموعة الختامية في كل فقرة (مقطعين ، ونبرة واحدة) .

(٩٤) Rimbaud , *Phrases* (**Œuvres** , p. 178) .

(٩٥) Rimbaud, *Matinée d'ivresse* (**Œuvres**, p. 176) . كل المؤثرات الإيقاعية المذكورة هنا سبق رصدها من قبل، في الفصل الخاص برامبو: قارن بما سبق – في الجزء الأول – ص ٢٤٦ – ٢٤٧

بشكل خاص .

(٩٦) **Les Nourritures Terrestres** , Livre V , chap. 3 : **La ferme** .

(٩٧) **Le vaste monde** , dans **L'Etape Nécessaire** (1er édition , 1905), Flammarion , 1938 , p. 51؛ حول "دورتان" ، انظر ما سيلي ، ص ٣٨٠ وما يليها من هذا الجزء .

(٩٨) "النقل بفعل تيار ذلاقة اللسان" : العبارة لمالارميه (Bibliographie des Divagations , **Œuvres** , Pléiade , p. 1570) ، قارن بما سبق ، ص ٣٨٦ من الجزء الأول .

(٩٩) يمكن تأمل الشكل الأولي ، في ذاته ، فقط في علاقة الإيقاع والنغم ، بشكل مستقل عن معنى الكلمات ، رغم أنه يشكل تركيبا مع المعنى ، ومركبا ؛ والشكل الثانوي ، على النقيض ، يدخل لعبة الأفكار والموضوعات . انظر Souriou, **La Correspondance des arts**, Flammarion, 1947, p. 123-127.

(١٠٠) انظر – فيما يلي – ص ٢٤٨ ، وما يليها .

(١٠١) Merril , **Prose et vers** , Messein , 1925 , p. 58-59 (poèm de 1887) .

(١٠٢) مثل تعريف "إ . سوريو" : الإيقاع "هو الشكل الممنوح للتقدم بفعل تكرار عناصر تنظيم دائري، في مسافات متساوية، يحكمه تخطيط بأبسط قدر ممكن ، ويعيد إنتاج مؤثراته بلا نهاية وباستمرار" (**La Correspondance des Arts** , Flammarion ,1947 , p. 156) . وفيما يتعلق بالموسيقي بشكل خاص ، سيمكننا الحديث – مثل "كومباريو"- عن "تنظيم إيقاعي" بصدد الأشكال الدائرية المركبة مثل الـ"روندو" والـ"سوناتا" (**La Musique , ses lois , son évolution** , Flammarion , 1911 , p. 86-87) ، أو أن ندخل إلى التعريف الذي أوحت به إلى "ج . برليه" أفكار التكرار والتنوع لموضوع لازمني : فالإيقاع هو "صورة متحركة للأبدي" (**Le temps Musical** , P.U.F., 1950 , p. 359) .

(١٠٣) هذه العبارة (التي أستعيرها من "إ . سوريو" ، **مرجع سابق**) يمكن – فضلا عن ذلك – تطبيقها على كل عمل فني . وحول هذه الأفكار ، انظر الجزء الثاني من هذا الفصل ، ص ١٥٤-١٥٥ و ص ١٦٢-١٦٣ ، من هذا الجزء .

(١٠٤) نستطيع أن نرى – وبشكل غريب – "جوابا" لهذه القصيدة في قصيدة "رحيل" لرامبو (**Œuvres**, Pléiade , p. 175) ، حيث الثبات الإيقاعي (وفي نفس الوقت ، "ثبات الفكرة") يرد في بداية كل فقرة (شوهد بما يكفي ... تم الحصول عليه بما يكفي ... تمت معرفته بما يكفي ...) ، وحيث تنبثق الكلمة المفتاح "الحنان" في الختام لتمنح معنى المقطوعة كلها " رحيل في الحنان والصخب الجديدين ! " . إنها واحدة من القصائد النادرة "المبنية" لرامبو ، أعني في هيكل واضح .

(١٠٥) **Œuvres** de Rimbaud , éd. De la Pléiade , p. 196 .

(١٠٦) **Le Cornet à Dés** , Stock , 1923 , p. 16 .

(١٠٧) *Le Livre de mon bord* , **Mercure de France** , 1948 , p. 112 ؛ حول "ماكس جاكوب" و"ريفيردي" ، انظر هذا الجزء ، ص ٤٢١ وما يليها .

(١٠٨) انظر ما يلي ، ص ١٥٣ من هذا الجزء .

(١٠٩) الذي سمح لنفسه – في أغلب الأحيان ، لأن شكله يميزه بوضوح عن النثر – أن يشير إلى غايات أخلاقية أو تربوية ؛ غير أن "أرسطو" كان يدافع عن مبدأ "مجانية" الشعر (**Poétique** , chap. I et 8 ; éd. Belles Lettres , 1932 , p. 30 et 42) .

(١١٠) قارن بما سبق ، ص ٥٣ و ص ١٠١ من الجزء الأول من هذا الكتاب .

(١١١) والأمور تسير على النقيض تماما في قصيدة "*الفنارات*" على سبيل المثال ، حيث الملاحظات المطروحة حول "روبنز" و"فينش" و"رمبرانت" .. ليست سوى عناصر تلعب دورها في أرابيسك القصيدة ، وتغذي – كي نستعيد تعبير "رامبو" – "نبضها الإبداعي" .

(١١٢) قارن بما سبق ، ص ٥٨ من الجزء الأول .

(١١٣) **Le Cornet à Dés** , stock , 1923 , p. 18 .

(١١٤) انظر **Introduction**

(١١٥) في دراسته حول "**الرواية والشعر**"، يميز "هـ. بونيه" بين "الأنواع الشكلية التي يستطيع المرء أن يضاعفها ويخلقها كيفما يشاء"، وبين "الأنواع الحقيقية المتضمنة في طبيعة الأشياء: ويندرج النوع الروائي بين هذه الأنواع الأخيرة" (**Roman et Poésie, Essai sur l'Esthétique des genres**, Nizet, 1951, p. 128-129). وستصبح قصيدة النثر، في هذه الحالة، نوعا شكليا (يتسم باستخدام النثر) ونوعا حقيقيا، مرتبطا بالنوع الشعري.

(١١٦) ثمة هنا شيء مماثل للتوتر الذي تفرضه هذه "الحقائق العمودية" ، التي يتحدث عنها "كلوديل" بصدد المسيحية (lettre à J. Rivière, 28 avril 1909, **Correspondance de J. Rivière et de P. Claudel,** Plon, 1926)

(١١٧) إجابة على استقصاء "مارينيتي" حول "الشعر الحر" ، **Poésia,** Milan, 1909, p. 36

(١١٨) نحصل على "إيقاع حيوي" – مثلما يقول "موريسه" – بـ"كسر البحر الثنائي ، وتحطيم التماثل" (**Le rythme du vers libre Symboliste,** Genève, 1943, p. 41)؛ ويعارض "ل . ب .

توماس" "قانون التوازن الثابت وقانون انعدام التوازن الحيـــوي" ، ويضيـــف أن "المفـــرد ، أي غـــير المســـتقر ، يســـود في النـــثر" (**Le vers moderne, ses moyens d'expression, son esthétique**, Bruxelles, 1951, (p. 44

(١١٩) حول هذا "الإيقاع المنثور" ، انظر – فيما يلي– ص ١٤٤ مـــن هـــذا الجـــزء .

(١٢٠) M. du Camp, **Les Chants Modernes**, Calmann-Lévy, 1855.

(١٢١) *Zone*, dans **Alcools**, N.R.F., 1913 . حول الشـــعر "الحداثـــي" ، قـــارن بمـــا ســـيلي ص ٣٨٤ ومـــا يليها من هذا الجـــزء .

(١٢٢) يتحدث "فارج" – على سبيل المثـــال – عـــن "أقـــواس كهربائيـــة" (**Poémes** , Gallimard, 1944, p. 69)، و"بونج" عن "أنـــابيب" و"مطـــارق – مدقـــات" (**Le morceau de viande** , dans **Parti Pris des choses** , N.R.F., 1942) : نحن بعيدون عن توريـــــات "م . دي شـــان" .

(١٢٣) Dans les **Fleurs de Tarbes**, Gallimard, 1941, p. 29.

(١٢٤) **Les Champs Magnétiques**, par Breton et Saupault, Au Sans Pareil, 1920 ؛ إن اســـــتخدام المكان المشترك يتشابه مع اســـــتخدام "ورق اللصـــق" في التصويـــر الزيـــتي الســـريالي .. حـــول اســـتخدام الأماكن المشتركة والأمثال ، انظر – فيما سيلي – ص ٤٤٧ مـــن هـــذا الجـــزء .

(١٢٥) على غرار نموذج : "الوقت الجميل الضـــائع لا يعـــثر عليـــه أبـــدا" (Renard, **Journal**) ، أو "النـــهر ذو القلب المكتئب تحـــت الجســـر" (Fargue, **Labyrinthes**, N.R.F., novembre 1936) .

(١٢٦) تتذكر أن "بودلير" كان يحسد مؤلفي القصص ، الذين يملكـــون "تحـــت تصرفـــهم نغمـــات متعـــددة ، وظلال اللغة ، والنبرة الاستدلالية ، والتهكمية ، والساخرة ، التي يرفضها الشعر ، والـــتي تشـــبه التنـــافر مـــع فكرة الجمال الخالص". قارن بما سبق، ص ١٤٥ من الجـــزء الأول، ودراســـة "نـــبرات" بودلـــير المختلفـــة ص ١٥٥ وما يليـــها.

(١٢٧) إنها حادثة مزعجة وقعت – على سبيل المثال – عدة مـــرات لهوجـــو .

(١٢٨) فحكـــم "فورنوريـــه" علـــى ســـبيل المثـــال (في " *Sans Titre* " و" *Encore un an de sans titre* ") ليست بقصائد . ولا أيضا أقصوصة "لافيسيار" الهزلية "ضيـــف مـــن *الليـــل*" ، الـــتي ذكرهـــا "شـــابلان" في **Anthologie du poèmes en prose**, p. 271 ؛ ص ٢٧١ .

(١٢٩) إن "*مأساة العشب*" لفورنوريه – التي جمعها "شابلان" في "مختارات من قصيـــــدة النـــثر" – هـــي قصـــة فانتازية ، وليست بقصيدة . عن الفانتازي ، قارن بما سيلي ، ص ٣١٢ مـــن هـــذا الجـــزء .

(١٣٠) انظر النص "بو"، مرجع سابق، ص ٢٢ من الجـــزء الأول، بالإضافـــة إلى "بوالـــو" في حديثـــه عـــن "قصائد النثر هذه التي نسميها روايات" (مرجـــع ســـابق) .

(١٣١) لمحة عن سيرة "موريس دي جيران"، في صدر طبعـــة Trébutien (Didier, 2° éd., 1861, p. XXXV).

(١٣٢) *Promenades Littèraires,* **Mercure de France**, 1904, t. I, p. 281.

(١٣٣) *La Culture des Idées,* **Mercure de France**, 1916, p. 12 ؛ انظـــر أيضـــا مـــا ســـيلي، ص ٢٤٧ مـــن هذا الجزء .

(١٣٤) رد على استقصاء "ج . هوريه" حـــول التطـــور الأدبي (**Œuvres**, p. 867).

(١٣٥) خطاب إلى "تريبوتيان"، ٥ ديســـمبر ١٨٥٤ .

(١٣٦) في رسالته حـــول **Le Symbolisme**, Jouve, 1911, p. 33-34

(١٣٧) **La prose poétique française**, L'Artisan du Livre, 1940, p. 181.

(١٣٨) انظر ما سيلي، ص ١٥٥ من هذا الجـــزء .

(١٣٩) في تحليله لـــ"أتالا"، ينتهي "بيوس سيرفيان" إلى التمييز فيها بـــين "منـــاطق غنائيـــة" و"منـــاطق عديمـــة الشكل"، وهذه المناطق الأخيرة هي التي تصبح فيها "الحركة الصوتية" محكومـــة – مـــن الخـــارج – بضـــرورة السرد بشكل خاص (انظـــر **Lyrisme et structures sonores**, Boivin, 1930).

(١٤٠) **Le principe poétique** (traduction Lalou, Charlot, 1946), p. 13 . ونعلـــم أن "بودلـــير" قـــد ترجـــم أو استعاد ما هو جوهري في هذه البيانـــات الثلاثـــة .

(١٤١) **Le principe poétique**، فقـــرة ترجمـــها "بودلـــير" في *Nouvelles Histoires extraordinaires* .

(١٤٢) **A Rebours**, 1884, éd. Fasquelle, 1903, p. 265 ؛ وانظر ما سبق، ص ٨٩ مـــن هـــذا الجـــزء .

(١٤٣) **A Rebours**, 1884, éd. Fasquelle, 1903, p. 265 ؛ وانظر ما سبق، ص ٢٧ مـــن هـــذا الجـــزء .

(١٤٤) *Le centenaire du poème en prose* (**Le Temps**, 25 avril 1942) .

(١٤٥) انظـــر (Lalo, **Préface à la 2° édition des Eléments d'une esthétique musical scientifique**, Vrin, 1939, p. VIII)، وبشـــكل خـــاص (Krafft, **La forme et l'idée en poésie**, Vrin, 1944). وقد كتب "ميشو" مؤخرا : "إن قراءة نـــص ســـيكون إذن حـــلا لشـــفرة التوزيـــع الأوركســـترالي للموضوعات التي يتكون منها، وإدراكا – في كل لحظة تحت كل كلمة تقريبـــا – للحالـــة الماثلـــة لمختلـــف الموضوعات، والتناغم المرقع أو المتنافر الذي يشكلانه معا، ومتابعة طباقـــهما اللحـــني مـــن أول النـــص إلى

آخـــره" (**Introduction à une science de la littéraire**, Istanbule, 1950, p. 178).

(١٤٦) لا يميز "كرافت" (مرجع سابق) أقل من أحد عشر "صوتـــا" في الطبـــاق الشـــعري !

(١٤٧) ليس للتأليف الشعري أية علاقة – وهذا أمـــر بديـــهي – بالتـــأليف "النـــثري" : فأفكـــار الشـــعراء ، حسب تعبير "جوبير" الجميـــــل ، "لا تـــترابط ، بـــل تدخـــل في علاقـــات مثـــل الكواكـــب في الســـماء" (**Carnets**, 1805, Gallimard, 1938, t. II, p. 480). وسأعود إلى الحديث في هـــذا الموضـــوع فيمـــا بعـــد .

(١٤٨) لا معنى – على المستوى الجمالي – لأن نصف موضوعا مـــا بأنـــه "شـــعري" أو لا . "إننـــا نســـتطيع أن ننتج شكل شعري أكـــثر الشـــواغل عاديـــة" ، مثلمـــا يقـــول "نوفـــاليس" في **Fragments** (cité par Trahard, **Le Mystère poétique**, Boivin, 1940, p. 27)

(١٤٩) *Aube*, **Œuvres**, Pléiade, p. 186.

(١٥٠) لاشك أن الأرابيسك الشـــكلي للأصـــوات والإيقاعـــات علـــى علاقـــة وثيقـــة – في "الطبـــاق" – بالعناصر والمشاعر المستدعاة. وســـنلاحظ– علـــى ســـبيل المثـــال– البحـــث عـــن إصاتـــات "واضحـــة "، باســـتخدام é أو I : "J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardérent, et les ailes se léverent sans bruit = سرت، موقظـــا الأنفـــاس الحيـــة والفـــاترة، ونظـــرت الأحجـــار الكريمـــة، وارتفعت الأجنحة بلا ضجيج". وسنلاحظ أيضا الإصاتات الموحيـــــة مثـــل wasserfall (المفضلـــة عـــن chute d'eau = مسقط المياه ، أو cascade = شلال) ، والأثر المختلف تمامـــا الـــذي يســـمح باســـتخدام الصفـــة في المذكر : " Je **ris** au wasserfall **blond** = اضحـــك إلى الشـــلال الأشـــقر" : فالمقطعـــان اللفظيـــان النشـــطان والسريعان يتجاوبـــان .

(١٥١) إذا ما كان الحال مختلفا ، فسنحصل هنا على مجاز ، لا علـــى رمـــز .

(١٥٢) قارن بما سيلي ، ص ٢٤٧ وما يليها من هـــذا الجـــزء .

(١٥٣) "لقد صرح إ . م . فورستر" – بوضوح تام – أن السمة الجوهريـــة للروايـــة ، المقبولـــة مـــن جـــانب أقل القراء تشددا وأكثر القراء رهافة ، هي التي تحكي قصة . وبالنسبة لســـــارتر ، فالروايـــة هـــي صـــيرورة في جوهرها. ويذكر "جان هيتيه" أيضا كلمة حكاية"، مثلما يقول "هـــــــ. بونيـــه" في دراســـته حـــول **Roman et Poésie**, Nizet, 1951, p. 82 (مشـــيرا إلى *Aspects of the Novel* ، بالنســـبة لفورســـتر ، وإلى مقـــــال **Mauriac et la liberté**, N.R.F. du 1er février 1939 بالنســـــبة لســـارتر، وبالنســـبة لهيتيـــه إلى *L'Esthétique du Roman, Introduction à Les Roman de l'Individu*, **Les Arts et le Livre**, 1928) .

(١٥٤) هـــ . بونيه ، مرجع ســـــابق ، ص ٩٧ .

(١٥٥) ويذهـــب "ميشـــو" – في كتابـــه **Introduction à une science de la Littérature**, Pulhan

Matbaasi, Istanbul, 1950 – إلى حد القول إن "كل رواية (حتى) مـــع قلـــة تعقيدهـــا ، يمكـــن تشـــبيهها في أغلب الأحيان بالفوجة الموســـيقية" (ص ١٦٥) ، ويضـــرب مثـــالا علـــى ذلـــك بروايـــة "آل بودنـــبروك" لتوماس مان و"المزيفون" لجيـــد.

(١٥٦) حول "الملحمة" التي يتم اعتبارها نوعا وسطا بـــين الروايـــة والشـــعر ، انظـــر H. Bonnet, **op. cit.**, p. 104-108

(١٥٧) يمكن للرواية أن تشمل حكاية جيل أو عدة أجيـــال (آل بودنـــبروك،) ، أو أن تحكـــي لنـــا "أربعـــا وعشرين ساعة من حياة امرأة" (عنوان رواية لستيفان زفايج) ؛ ويمكـــن للزمـــن الـــذي تقدمـــه القصيـــدة ، الأكثر إيجازا بشكل عام – رغم هذا – أن يمتـــد بمـــدى حيـــاة كاملـــة (قـــارن بـــ"*حيـــوات*" لرامبـــو ، و"*السنتور*" لدي جـــيران).

(١٥٨) إن دراسة "ريفيير" حول "روايـــة المغـــامرات" ، المنشـــورة في **Nouvelle Revue Française** de mai, juin, juillet 1913 ، قد ذكرها وحللها "بونيه" باستفاضة في كتابـــه "**الروايـــة والشـــعر**" (وبشـــكل خـــاص ص ٨٦ و ص ٢٢٤-٢٢٨) .

(١٥٩) حول هذا "الحاضر الأبدي" للموسيقى ، انظر التحليـــلات الرائعـــة لـــ "ج . برليـــه" في **Le Temps Musical**, P.U.F., 1950 ، وبشكل خاص الفصل الثـــامن مـــن الجـــزء الثـــاني : *موســـيقات العصـــر العقـــلاني والراهن الأبـــدي*، ص ٦٦١-٦٩١.

(١٦٠) *Réflexions et Propositions sur le vers français*, dans **Positions et Propositions** (N.R.F., 1928, t. I, p. 17) ؛ ولابد من الإضافة أن "كلوديل" – إذا ما كان يمتدح "فـــيرجيل" علـــى "النجـــاح الكـــامل لهـــذا الوجد الشعري" ، فإنه يؤكد – على الفور – على أحد مخاطر هذا البحر المنتظـــم ، وهـــو الرتابـــة : " ليـــس من السهل دائما إنتاج النوم المغناطيسي فيما الحصول على النعاس يســـير" ، كمـــا يقـــول ...

(١٦١) انظر – فيما سبق – ص ١٥٣ من هـــذا الجـــزء .

(١٦٢) في النثر ، نتابع مراحل استدلال أو ســـرد ؛ لكـــن الإدراك الشـــعري حـــدس مـــتزامن (انظـــر Hans Larsson, **La Logique de la poésie**, Leroux, 1919)

(١٦٣) التعبير لبريتون ، من "البيـــان الثـــاني للســـيريالية" (**Manifestes du Surréalisme**, éd. du Sagittaire, 1947, p. 132).

(١٦٤) قارن بـــ"سواريس" : "شـــكلنا هـــو قانونـــا .. الشـــكل الأخطـــاطي أدى دوره . فـــهل نســـتطيع المساعدة في خلـــق شـــكل جديـــد ؟" (خطـــاب إلى "كلوديـــل" ، ٢٠ مـــايو ١٩٠٨، **Correspondance Suarés-Claudel**, N.R.F., 1951, p. 127 et 128).

(١٦٥) خطاب إلى "ديفيد داجيه" ، عام ١٨٣٧ ؛ انظر فيما سبق ص ٧٧ من الجزء الأول .

(١٦٦) "اختراعات المجهول تستدعي أشكالا جديدة"(خطاب إلى "دميني، ٥ مايو ١٨٧١، **Œuvres**, p. 256).

(١٦٧) إن القارئ الذي يتهدده البحر المنتظم " يشعر بحركاته وأفكاره وقد تبناها النظام الأبدي " ، مثلما يقول "كلوديل" (انظر فيما سبق ص ١٥٦ من هذا الجزء) .

(١٦٨) ذات نظام منشط للذاكرة بشكل خاص . حول تماثلات الأسلوب الشفاهي ، انظر دراسات P. Jousse, **Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs**, Beauchesne, 1925

(١٦٩) **Le porte-à-faux**, éd. de Minuit, 1948, p. 111.

(١٧٠) Victor Hugo, *Tas de Pierres*, **Œuvres complètes**, Albin Michel, t. IX, p. 469.

(١٧١) يتوافق تأرجح التوازي – على سبيل المثال ، مثلما يقول "ب . جوس"– مع قانون عميق للسلوك الإنساني ، هو "قانون التذبذب الكوني" (P. Jousse, **Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs**, Beauchesne, 1925, p. 99).

(١٧٢) في **Orphée Noir**, Introduction à **L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache**, P.U.F.,1948 (reproduit dans **Situations 3**, N.R.F., 1949 ؛ كنت قد كتبت ما هو أساسي في هذا الفصل عندما وجدت – في هذا البعد المزدوج والمبهر للغاية ، للشعر الزنجي – هذا التمثيل الذي تتزايد قيمته كلما كان الأمر هنا يتعلق فحسب بمجرد شعر حر وآيات ونثريات : فالشعر الزنجي لا يستخدم "تعويذات" الشعر الموزون ؛ إنه يحل محلها التماثلات، والتوازيات ، والتكرارات .. المستخدمة دائما في الأسلوب الشفاهي .

(١٧٣) **Orphée Noir, Anthologie**, p. XXIV.

(١٧٤) إن آيات "رابيماناجارا" (**Anthologie**, p. 193-205) – المستوحاة من أسلوب "البيانات" الاحتفالية ، والمنظمة باتساق وتناغم – تذكرنا بآيات "سان – جون بيرس" ، الشاعر ذي العالم النبيل والمتسق (انظر فيما سيلي ص ٣٧٠ و ٣٧١ من هذا الجزء .

(١٧٥) **Orphée Noir**, Introduction à **L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache**, p. XXIV.

(١٧٦) السابق، ص XXIV .

(١٧٧) المرجع السـابق .

(١٧٨) **Orphée Noir**, Introduction à **L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache**, P.U.F.,1948, p. 147 ؛ والإشارة إلى "رامبو" تنهي الكلام حول "موقـع" شـعر "سـيزير" .

(١٧٩) المرجع السـابق، ص ١٦٤ .

(١٨٠) المرجع السـابق، ص ١٦٥.

(١٨١) المرجع السابق، ص ١٦٠ ؛ و"سنجور" – علـى أيـة حـال – يكتـب في شـكل آيـات ، بينمـا يستخدم "سيزير" شكلا حرا للغاية ، متنقلا – خلال نفس القصيدة – من النـثر إلى الشـعر الحـر والآيـة .

(١٨٢) Senghor, *Notice sur Césaire*, **Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache**, p. 55.

(١٨٣) Césaire, cité par Sartre, **Orphée Noir**, Introduction à **L'Anthologie** .., p. XXV.

(١٨٤) المرجع السـابق، ص XXVII-XXVIII .

(١٨٥) *Et les chiens se faisaient*, **Anthologie**, p. 73 ؛ وينبغي أن نضيف – رغـم هـذا – مـع "سـنجور"، أن سيزير "السريالي ، لكن الزنجي" ، لا يهمل "النشيد – المذهـل" – كلعبـة مـن الإصاتـات والإيقاعـات اللفظية – من أجل "الصورة المذهلـة" الوحيـدة (*Notice*, **Anthologie**, p. 55). لكـن الإيقـاع– لـدى "سيزير"– هو إيقاع قلق ومتقصع، ومتعجل ، مختلف تماما عن إيقاعـات "سـنجور" العريضـة : إنـه مبـهر للغاية في الـ"تام – تام" المسماة "صوت سـابق لغـرق سـفينة" (**Anthologie**, p. 79-80) .

(١٨٦) انظر الفصل الخاص برامبو ، فيما سبق ، ص ٢٠٦ مـن الجـزء الأول .

(١٨٧) واقع يحاول كثيرا الوصول إليه بأن يلتقي في أعمق أعمـاق نفسـه ، بـ"بعـض المناطق الداخليـة المتصلة بواقع كوني أكثر عمقا من ذلك الذي نصل إليـه في الحالـة الشريـة اليقظـة" (A. Béguin, *Le Rêve chez les Romantiques allemands et dans la poésie française moderne*, **Cahiers du Sud**, Marseille, 1937, p 203) . حول هذا المفهوم عن الشعر – المعرفة ، يرجـع إلى العمـل كلـه .

(١٨٨) *Reconnaissance à Dada* , **Nouvelle Revue Française**, août 1920, p. 227.

(١٨٩) **Adieu**, dans *Une Saison en Enfer* (**Œuvres**, p. 229).

(١٩٠) إن "أ . بيجـين" في أطروحتـه *Le Rêve chez les Romantiques allemands et dans la poésie française moderne*, **Cahiers du Sud**, Marseille, 1937, p.437-438 ، و"رولان دي رونيفيـل" في **L'Expérience poétique** (La Baconnière, 1938) ، قـد أوضحـا تمامـا، وبنفـس الكلمـات تقريبـا، الاختلاف الجوهري الذي يفصل بين الشعر والصوفية: "فبينما يتوجه الشـاعر نحـو الكـلام، ينحـو الصـوفي

إلى الصمت" (**L'Expérience poétique**, p. 117) .

(١٩١) G. de Nerval, dans **L'Artiste**, 2 juin 1844.

(١٩٢) Eluard, **Capitale de la Douleur** (N.R.F., 1926, p. 118).

(١٩٣) Rimbaud, *Délires I, Une Saison en Enfer* (**Œuvres**, p. 116).

(١٩٤) *Donner à voir*, p. 163, cité par Carrouges, **Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, p. 75.

(١٩٥) سبق ذكره ، ص ٦٦ — ٧٥ .

(١٩٦) رامبو ، خطاب إلى "دوميني" ، ١٥ مايو ١٨٧١ (**Œuvres**, p. 254) .

(١٩٧) رغبة يجبر حتى "أندريه بريتون" نفسه على الاعتراف بها ، في خطابه إلى "رولان دي رونفيل" ، **Nouvelle Revue Française**, juillet 1932, p. 152 .

(١٩٨) انظر ما سبق ، حول "رامبو" ، ص ٢٢٩ من الجزء الأول .

(١٩٩) هذا – على الأقل – المعنى الذي تتخذه كلمة "فوضوية" في بعض العهود المضطربة ، مثلما أوضح تماما "مارسيل آرلان" في مقال *Sur un nouveau mal du siècle*، الذي نشر في **Nouvelle Revue Française** en février 1924, p. 149 .

(٢٠٠) فالشاعر – كحد أقصى – يدعي أنه لا ينشد إلا لنفسه ، وينفر من كل تواصل مع الآخرين : "لدي وحدي مفتاح هذا الاستعراض الوحشي" ، مثلما يقول "رامبو" (*Parade*, **Œuvres**, p. 172).

(٢٠١) G. Brelet, **Le Temps Musical**, P.U.F., 1950, p. 364.

(٢٠٢) مثلما – على سبيل المثال – لدى "ألويزيوس برتران" و"بيير لويس" (أغنيات بيليتيس) و"ف... سبحالان" (مسلات) .

(٢٠٣) إن "الهيكل الذهني للقصيدة"، كما يقول "مالارميه"، "يقوم على الفراغ الذي يعزل المقاطع الشعرية ويتخلل فراغ الصفحة" (*Sur Poe*, **Œuvres**, Pléiade, p. 872).

(٢٠٤) مثلما هو الحال – على سبيل المثال – بالنسبة لـ"الأناشيد الغنائية" النثرية لتوديسه التي ... السلسلة، وبعض الأناشيد الغنائية لـ"جوزلا" لميريميه (انظر ما سبق ، ص ٦٤ من الجزء الأول) .

(٢٠٥) ترتبط فكرة **الإيقاع** – من ناحية أخرى – بفكرة التكرار والتنوع في آن : انظر ما سبق ، ص١٤٦ من هذا الجزء .

(٢٠٦) أمثلة لهذا اللحن : في "أغنية" أتـالا الهارب (انظـر مـا سـبق ، ص ٥٨ مـن الجـزء الأول) ، في لازمة "المنفي الوحيد في كل مكان" بالقصيدة السادسة عشرة من "**أحـاديث مؤمـن**"؛ وفي *"البغـالون"* مـن "**جاسبار الليلي**"؛ وفي *"نشيد الموت"* من "**جـوزلا**" ؛ وفي التعويـذة الجنائزيـة : "تومـي آتكـتر ، آه ، يـا تومي آتكتر !" (حيث نعثر مرة أخرى على القيمة "التعويذيـة" العتيقـة للصيغـة ، أو – ببسـاطة – للإسـم الذي يتكرر إلى ما لا نهاية) ؛ ويمكننا أن نطيل إلى ما لا نهاية مـن قائمـة الأمثلـة .

(٢٠٧) سيقدم لنا *"حديث رقم ٤٩"* للامنيه مثالا جيدا للتكرار المتنـوع : "الحريـة هـي ثـروة الشـعوب .. الحرية هي راحة الشعوب .. الحرية هي مجـد الشـعوب" ، أو في *"مـن طـرف السـيف"* لسـيجالان ، في "**مسلات**" ، حيث تختتم اللازمة المتنوعة كل مقطـع شـعري .

(٢٠٨) حول هذا النمط في التأليف (المنتشر للغاية في النـثر والشـعر الـذي يسـميه "تكويـن الرونـدو" ، كشف "ل. جيشار" عن أمثلة متنوعـة لـه لـدى "جـول رونـار" (**Jules Renard**, Nizet, 1936, p. 329-330)؛ لكننا نجده مستخدما مـن قبـل في أغنيـة "أتـالا" العاطفيـة ، و"أناشـيد" لامنـيه ، ويسـتخدمه "هويسمان" بشكل منتظم تقريبا في "علبة التوابل" (انظر ما سبق ، ص ٢٤ مـن هـذا الجـزء) .

(٢٠٩) إنها "نماندوف ، أيتها الجميلة نماندوف !" ، التي تختتم كـل مقـاطع *"أغنيـة مقدونيـة"* لبـارني ، أو كلمة "خصلة شعر" التي تفتتح كل مقاطع قصيدة *"نصف كـرة في خصلـة شـعر"* لبودلـير . هنـا أيضـا ، يمكن استعادة العبارة ذاتها أو تنويعاتها : فـ"كـان" – علـى سـبيل المثـال – و"ش . كـرو" في "مسـاية" (انظر ما سبق ، ص ٣١ من هذا الجزء) قد استخدما ببراعة التكرار المتنـوع والمؤثـرات المسـموح بهـا .

(٢١٠) انظر قصيدة "ميريل" النثرية التي سبق ذكرها ، ص ١٤١ من هذا الجـزء ، وقصـائد "كـان".

(٢١١) انظر ما سبق ، ص ٨٠ من الجـزء الأول .

(٢١٢) خمسة مقاطع، يتكون كل منها من ثلاثة أجزاء: "أعطـاني أوسـيب خاتمـا ذهبيـا مرصعـا؛ أعطـاني فلاديمير قلنسوة حمراء مزينة بالأوسمة؛ لكني ، يا دانزيش، أحبك أكـثر منـهم جميعـا" (éd. du Divan, 1928, p. 57-58). انظر ما سبق ، ص ٦٥ مـن الجـزء الأول .

(٢١٣) "لامنيه" – على سبيل المثال – أو "سيلفان مارشال" في *"مزامـير"* (انظـر مـا سـبق ، ص ٥٦ مـن الجزء الأول) . ولنلاحظ – مرة أخـرى – إلى أي حـد تتواتـر هـذه التكـرارات أو التمـاثلات في كـل الأشكال الشـفاهية ، المتكلمـة أو المغنـاة (وبالتـالي ، في كـل الترجمـات المزعومـة ، والــ"مزامـير" و"الأناشيد الغنائية" و"الأغـاني").

(٢١٤) انظر ما سيلي ص ٢٠٩ من هذا الجـزء .

(٢١٥) بالنسبة للروائي – حسبما يكتب "ج. بيانكي" عن "توماس مان" – "فـإن أخـذ مقطـع مـن الزمـن، ليس دقيقا إلى حد التقتير، واكتشاف ثوابت فيه، وإحداثيـات، وتقديمـه منظمـا طبقـا لقواعـد صارمـة في

الطباق اللحني، مبنيا مثل سيمفونية، لهو "إنقاذ" لهذا المقطع مـــن الزمـــن، وطـــرح لـــه مـــن الزمـــن القـــابل للحساب، ونقل له إلى اللازمني.. إن زمن الروائي مثـــل زمـــن الموســـيقي، يبـــدو خـــارج الزمـــن، خاضعـــا لقوانين أخرى، أكثر تعقيدا وبساطة في آن، أكـــثر ثـــراء بالتوافقـــات والرمـــوز" (*Le Temps dans l'œuvre de Th. Mann,* dans **Formes de l'Art, Forme de l'Esprit**, N° spécial du **Journal de Psychologie**, P.U.F , 1951). ويمكن القول- فضلا عن ذلك- إن فن الروائي ينتمـــي، منـــذ هـــذه اللحظـــة، إلى الشـــاعر، حيث يكمن الاختلاف - بالتحديد - في أن الروائي يمارس فاعليته دائما علـــى "الزمـــن المثـــل.

(٢١٦) **Une Hémisphère dans une Chevelure** (انظـــر- فيمـــا ســـبق- ص ١٥٠ وص ١٧١ مـــن الجـــزء الأول من هذا الكتـــاب.

(٢١٧) في "لازمة موسيقية" من "*علبة الملبس بالتوابل*" ، تتكرر القصيدة مثلما تتكـــرر الحيـــاة نفســـها : لقـــد تزوجت المرأة مرتين ، وفي كل مرة "أوسعها زوجها المرحـــوم ضربـــا ، وجعلـــها تنجـــب ثلاثـــة أطفـــال ، ومات مشبعا تماما بالأبســـنت" (Huysmans, **Œuvres complètes**, t. I, Crès, 1928, p. 11-12)

(٢١٨) حول *Vox Populi* ، انظر ما سبق ، ص ٣٨ من هـــذا الجـــزء .

(٢١٩) أوضح "هـ. بونيه" تماما- في دراســـته حـــول (**Roman et Poésie** (Nizet, 1951))- هـــذا الطـــابع "السكوني" للشعر ، لكنه يجده - بالأحرى- في الموقف "التـــأملي" للشـــاعر، أكـــثر مـــن وجـــوده في بنيـــة القصيدة. قارن - رغم هذا - بالملاحظة المقتضبة ، ص ٨٦ ، عـــن اســـتخدام "التكـــرارات واللازمـــات" .

(٢٢٠) العبـــارة لـــ"ج . بـــلان" مـــن كتابـــه **Introduction aux Petits poèmes en prose de Baudelaire**, Fontaine, février 1946, p. 283

(٢٢١) Rimbaud, *Solde* (**Œuvres**, p. 201).

(٢٢٢) يمكننا أن نلاحظ - بالفعل - أن قصائد هذا النمط أقصر بشـــكل عـــام مـــن القصـــائد ذات النمـــط "الدائري" ، فـ"الإشراقة" لا تحتمل الإطالـــة .

(٢٢٣) حول هذا الشكل ذي المستوى الثاني ("الشكل الأساسي" بمعـــنى مـــا) ، أحيـــل- مـــرة أخـــرى- إلى E. Souriau, **La Correspondance des arts**, Flammarion, 1946, chap. XXVI, *La morphologie de l'œuvre littéraire*

(٢٢٤) **Œuvres**, p. 185.

(٢٢٥) *Barbare*, **Œuvres**, p. 190.

(٢٢٦) ترجمة "نرفـــال" ، وذكرهـــا "بوليـــه" في **Etudes sur le Temps humain**, 1er série, Plon, 1950, p. 291 ؛ وسنجد في هاتين السلسلتين الفريدتين مـــن "الدراســـات" (تحمـــل السلســـلة الثانيـــة- Plon, 1952 -

عنوان فرعيا: *La distance intérieure*) عدة أمثلة توضح الجهد الذي بذلـــه بعـض كبـار المفكريـن للتواجـد خارج الزمن أو *الإبداع* خارج الزمـــن .

(٢٢٧) في بداية *"أسطورة القرون"* (قارن ببوليه، **سبق ذكـــره**، السلسلة الثانيـة، ص ٢٠٢). لكـن الرؤيـة أكثر إيجازا إلى حد بعيد في "الإشراقة"، والتركيب أكثر انحصارا؛ فـ"حائط القـــرون" يتـم النظـر إليـه مـن عين طـائر .

(٢٢٨) تركيب من الرؤى المستمدة إلى حد ما من سفر الرؤيا أكثر ممـــا مـن النظريـات الشـمالية في نشـأة الكون أو الوقائع الأخيرة من حياة "نرفال" (انظر مــا ســبق، ص ١٣٤ مــن الجــزء الأول). وقــارن بــرؤى "فارج" الكونية في **Epaisseurs** وفي **Vulturne** (انظر مـــا ســيلي، ص ٥٢٩ – ٥٣٠، مــن هــذا الجــزء). وعلى صعيد مختلف قليلا، فإن "الاستعادة الموحية" ، الأثيرة لــدى "ت . جوتييــه" (قــارن ببوليــه، **المرجــع السابق**، السلسلة الأولى، ص ٢٩٥ وما يليها)، التي يمكن للشاعر مــن خلالهــا أن ينتقــل إلى المــاضي، أو أن يعيد إلى الحاضر أشباحا من الماضي، هي وسيلة شعرية أساسا في نفي الزمــن: قــارن بــ*"شــارع رافيــون"* لجاكوب: " نحن لا نستحم مرتين في نفس النهر"، مثلما قال الفيلســوف هــيراقليطس. ورغــم هــذا، فــهي دائما نفس الشخصيات التي تعاود الظهور !.. ها هو أجـــاممنون هــا هــي الســيدة هانســكا ! وعوليــس نبان! " (**Cornet à Dés**, Stock, 1923, p. 57).

(٢٢٩) **Œuvres**, p. 192 . انظر ما سبق ، ص ٢٣٢ مــن الجــزء الأول .

(٢٣٠) وردت العبــارة في *Génie*, **Œuvres** de Rimbaud, p. 198

(٢٣١) انظر ما سبق ، ص ٢٩٤ من الجـــزء الأول .

(٢٣٢) انظر ما سبق ، ص ٣٠٢ من الجـــزء الأول . يلعــب "لوتريـــامون" ببراعــة علــى المفتــاح المـزدوج لــ"زمن حقيقي – زمن تمثيلي" ؛ فهو يصف أحيانا – في شكل مقتضــب للغايــة – فــترات بالغــة الطــول (النشيد الرابع : "إنني قذر . والقمل يعضني .. لم أحرك أعضائي منذ أربعـــة قــرون") ، وأحيانــا مــا يمـط بإفراط ملحوظة بسيطة من قبيل : "كانت ركيزتــــان تبــدوان في الــوادي" (ســت صفحــات ! في بدايــة النشيد الرابع) . وسنرى – فيما بعد – الطريقة التي يؤسس بهـــا بعــض الشــعراء الحديثــين ، عــن طريــق "سرد الحلم" ، زمنا لا ينتهي ، زمنا خارج الزمن (قـــارن بمــا ســيلي ، ص ٥٤٢ ومــا يليــها مــن هــذا الجزء).

(٢٣٣) "لا نقبض شيئا"، مثلما يقول "ف. دي ميموندر" على ســبيل المثــال في بدايــة *"سمــارا"* (Fourcade, 1931) . "الوقت الذي تلتفت فيه تجد من تركتـــها في النـــافذة ، وهــي تمشــط شــعرها الجميــل في الملــح واللازورد ، قد اختفت من النافذة ذاتها ، والبيت .. " ، وتمتلئ القصـــائد الســيريالية بمؤثــرات مشــابهة.

(٢٣٤) *Barbare*, **Œuvres**, p. 190.

(٢٣٥) يمكن لطبيعتنا الإنسانية، مثلما يقول "بلزاك"، "من خلال ظاهرة الرؤيا أو الانتقال، أن تلغي المكان في تمطيه، الخاصين بـ"الزمن" و"المسافة"، فأحدهما هو المكان الفكري، والآخر هو المكان الفيزيقي" (ذكره Poulet, **Etudes sur le Temps humain**, 2° série, Plon, 1950, p. 135). وأحيانا ما تساعد سرعة أنماط "الانتقال" الفعلية، وبطريقة غير متوقعة، على تحقيق هذا الإلغاء للمكان: مثلما في هذه القصيدة "الانطباعية" لـ"ب. جاماتي" التي تحمل عنوان *"في الأتوبيس"*: "صاحب البار ، يطيح خلف مشربه بزجاجة "بيكولو" ويلتقطها في الهواء ليفرغ محتواها في أوعية الصيدلي الزجاجية. وتاجرة الخردوات، وهي تفتح الباب، تنفخ في غاز الحلاق، فيما سكين بائع الفاكهة المرفوعة تقطع فطيرة منزلية مثل جبن هولندي" (**Poèmes**, Denoël, 1938, p. 62).

(٢٣٦) **Les Paradis artificiels, IV : L'Homme-Dieu, Œuvres**, Pléiade, t. I, p. 306.

(٢٣٧) Rimbaud, *Métropolitain* (**Œuvres**, p. 189).

(٢٣٨) Rimbaud, *Villes*, **Œuvres**, p. 181.

(٢٣٩) Reverdy, **Toujours seul**, Poèmes en Prose (1915).

(٢٤٠) **Nuits partagées, La Vie immédiate** (Choix de Poèmes, N.R.F., 1946, p. 129).

(٢٤١) Rimbaud, *Enfance* (**Œuvres**,p. 168).

(٢٤٢) Cros, **Effarement, Le Coffret de Santal**, 1922 (4° éd.), p. 262 ؛ انظر ما سبق ، ص ٣٤ من هذا الجزء .

(٢٤٣) "أنا آخر" ، مثلما يقول "رامبو" (**Œuvres**, p. 254) ، فيما يحدثنا "لوتريامون" عن "مصباح – ملاك"، و"ش . كرو" عن "سفينة – بيانو" .

(٢٤٤) إن "ميشو" ملك في بلاد النتائج بلا أسباب والأسباب بلا نتائج : قارن بـ **Vers la sérénité** ، المكتوب عام ١٩٣٤ : "من لا يقبل هذا العالم لم يبن فيه منزلا . ويشعر بالحر بلا حرارة . لو كان يقطع بتولات فكأنه لم يقطع شيئا ؛ لكن البتولات كانت هنا ، على الأرض وهو يحصل على النقود المناسبة ، أو لا يتلقى سوى ضربات" (**L'Espace du dedans**, N.R.F., 1944, p. 154) .

(٢٤٥) *Génie*, **Œuvres** de Rimbaud, p. 198.

(٢٤٦) "لي القدرة على الوجود بلا مصير" ، مثلما يكتب "إيلوار" (*Le Livre couvert I et II*, cité par M. Carrouges, **Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, 1945, p. 46).

(٢٤٧) *Une Vague de Rêves*, **Commerce**, n° 2, automne 1924, p. 108. لنذكر هنا بهذه الجملة

الأساسية لبريتون في "**البيان الثاني للسيريالية**": "كل شيء يحملنا على الاعتقاد بوجود نقطة معينة في الروح، حيث الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن التواصل معه وما لا يمكن معه التواصل، الرفيع والوضيع، يكفون عن التجلي بشكل متناقض . والواقع أنه عبثا ستتم محاولة البحث في النشاط السيريالي عن باعث آخر سوى الأمل في تحديد هذه المسألة" (انظر ما سيلي ، ص ٤٥٧ من هذا الجزء) .

ولنلاحظ – رغم هذا ، ومنذ الآن – أن السيرياليين يريدون اكتشاف هذا المجال اللازمني والأسمى، لا خلقه .

(٢٤٨) يكتب "بودلير" : "عبء **الزمن** المرعب الذي يحطم كاهلك ويحنيك نحو الأرض .. " (*Enivrez-vous*, **Œuvres, t. I**, p. 468). ويقول "رامبو": "غير نصيبنا، والغ الآفات، إلى البدء بالزمن" (*A une Raison*, **Œuvres**, p. 176).

(٢٤٩) يقول "كاروج" عن "إيلوار" (**Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, 1945, p. 55) : "يسكن الإنسان – بسحر الشعر – عالما رائعا حرا من كل حدود ، ومن كل قانون ، عالما صافيا ومضيئا" . قارن بمحاولات "ميشو" للتأثير على المادة ، كي يخلق لنفسه عالما خاصا به بشكل حتمي ، يسميه **ملكي** (انظر ما سيلي ، ص ٥٣٧ – ٥٣٨ من هذا الجزء) .

(٢٥٠) Rimbaud, *Veillées II*, (**Œuvres**, p. 184).

(٢٥١) انظر القسم الثالث ، سرد خيالي وسرد الحلم ، ص ٥٤٢ وما يليها .

(٢٥٢) رامبو ، خطاب إلى دوميني ، بتاريخ ١٥ مايو ١٨٧١ (**Œuvres**, p. 257) .

(253) **Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, 1945, p. ؛ وحول "جمالية غير المنقطع" لدى "رامبو" ، قارن بما سبق، ص ٢٢٤ و ص ٢٢٦ – ٢٢٧ من الجزء الأول .

(٢٥٤) J. Gracq, **André Breton**, Corti, 1948, p. 194. ومؤخرا، أكد "ر. بارت"– في دراسته **Le degré zéro de l'écriture**, éd. du Seuil, 1953, ch. 4: *Y a-t-il une écriture poétique?*, p. 61-76 – على هذا الطابع الفوضوي اللااجتماعي للشعر الحديث ، الذي يستعيض عن "غاية العلاقات" بـ"انفجار الكلمات" .

(٢٥٥) انظر – فيما سبق – الفصل الخاص برامبو ، ص ٢٤١ – ٢٤٢ ، من الجزء الأول .

(٢٥٦) *Enfance II*, **Œuvres**, p. 190.

(٢٥٧) *Barbare*, **Œuvres**, p. 190.

(٢٥٨) *Lumière* (*Sources du Vent,* dans *Main-d'Œuvres*), **Mercure de France**, 1949, p. 225.

(٢٥٩) أساليب سبق أن استخدمها "برتران" ، ثم "رامبـــــو" ، ومنحـــها تأثـــير "بـــو" شـــهرة مـــتزايدة . وفي معرض حديثه عن *الكلمات المائلة طباعيا* ، يقول "ج . جراك" إن الكلمة تتـــأثر بـــــ"معـــامل جـــبري معـــد لمضاعفة قوته بطريقة ســـــحرية" (**André Breton**, Corti, 1948, p. 185) .

(٢٦٠) *Baigneuse du claire au sombre*, **Capitale de la Douleur** (N.R.F., 1926, p. 99).

(٢٦١) Michaux, **Entre Centre et Absence** (*Lointain Intérier*), **L'Espace du Dedan** (N.R.F., 1944, p. 221).

(٢٦٢) إنها خصوصية الخيال الشعري ، فضلا عن ذلك ، أن يفكـــك العـــالم لإعـــادة تشـــكيله بعـــد ذلـــك : "إنه يفكك كل الإبداع ، مع المواد المكدسة والمتاحة حسب القواعـــــد الـــتي لا نســـتطيع أن نجـــد أصلـــها إلا في أعماق الروح، ويخلق عالما جديـــدا ، وينتـــج الإحســـاس بـــالجديد" (Baudelaire, *Salon de 1859 III: La reine des facultés*, **Œuvres**, t. II, p. 226) .

(٢٦٣) وبفضل الاستعارة بشكل خاص، التي تقارب بين عنصرين (أحيانا إلى حـــــد انصـــهارهما معـــا، مثلمـــا هو الحال في قصيدة "ريفيردي"، حيث "يلتمع" تغيير التعبـــيرات، ويجعـــل مـــن الثلـــج والشـــمس "في اليـــد" واقعا وحيدا ومضيئـــا) .

(٢٦٤) *Le Mystère dans les Lettres* (**Œuvres**, Pléiade, p. 386).

(٢٦٥) هذه العبارة لجوبير عن "الأفكار" الشعرية، الـــتي ذكرنـــا فيمـــا ســـبق (ص ١٥٤ مـــن هـــذا الجـــزء، ملحوظة رقم ١٤٧)، تصلح أيضا للكلمات، التي يقول عنها "جوبـــير"– في نفـــس الفقـــرة – إنهـــا في عيـــون الشعراء "تملك هيئة وألوانا. فالتناغم يستدعي تناغمـــا آخـــر".

(٢٦٦) وها هي– بالمثل– "كوكبة" تعبيرات لدى "إيلوار" (مجمعـــة بشـــكل زوجـــي)، تســـاهم جميعـــا في أن تستدعي أمام عيوننا الصـورة اللامعة لعالم بللوري، مضيء، وجني: "إقامـــة عذبـــة. جـــداول مـــن الخضـــرة، عناقيد من التلال، سماوات بلا ظل، زهريات مـــن الشـــعر، مرايـــا المشـــروبات، مرايـــا الضفـــاف، أصـــداء الشمس، للنور العصافـــير.. " (**Donner à voir**, N.R.F., 1939, p. 34) .

(٢٦٧) *Le Livre de mon bord* (**Mercure de France**, 1938, p. 27).

(٢٦٨) و"ريفيردي" أيضا هو الذي يقول: "إن منطق العمل الفني هـــو بنيتـــه. ومـــادام هـــذا الكـــل يتـــوازن ويتماســـك، فـــهو منطقـــــــي" (*Self-Defence*, 1919 (dans Pierre Reverdy, **Poètes d'Aujour-d'hui**, **Seghers**, 1952, p. 120) .

(٢٦٩) Ruchon, **Rimbaud**, Champion, 1929, p. 127. ومن المفيـــد ملاحظـــة أن البنيـــة الشـــكلية في قصيـــدة

"ميشو"، التي ذكرت منها – فيما سبق – جماعة "مفككة" بشكل خاص، في نوع من التعويض، شديدة الوضوح مع استعادات متماثلة في بداية كل فقرة .

(٢٧٠) إنه "هانز أندرسون" الذي يعرف الحدس الشعري كـ"إشراقة"، "هاربة وعابرة" (*L'intuition*, dans **La logique de la poésie**, Leroux, 1919, p. 24).

(٢٧١) الرمز symbole (الذي يعني– اشتقاقيا– مقاربة، التقاء، اندماج) هو "تركيب" قبل كل شيء، وفقا لما يقوله "ميشو". فهو يعبر عن "المستويات المختلفة من الواقع في آن، أو يعبر – بشكل أدق– عن حقائق صالحة على مستويات مختلفة في نفس الوقت" (**Message poétique du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, p. 415).

(٢٧٢) حول "عدم اختزال" الرمز هذا، انظر الفصل الرائع لـ"باروزي" في كتابه J. Baruzi, **Saint Jean de la Croix et l'expérience mystique**, Alcan, 1924, p. 331-337 . وهو يؤكد حقيقة أن الرمز "مرهون مباشرة بالتجربة" (ص ٣٣٤)، وأن الرمز "الذي ليس أبدا بترجمة، لا يمكن أبدا ترجمته" (ص ٣٣٢)؛ ومن هنا، يتمايز عن المجاز .

(٢٧٣) **Eluard et Claudel**, éd. Du Seuil, 1945, p. 69 . إن مؤلف "كاروج" مكرس – بالتحديد – لـ"الرمزية" لدى كل من هذين الشاعرين .

(٢٧٤) *Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine* (1926), dans **Choix de poèmes** (N.R.F., 1946, p. 77)

(٢٧٥) Carrouges, **Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, 1945, p. 65.

(٢٧٦) Claudel, **Positions et Propositions** (N.R.F., 1928, t. I, p. 44). وهو نفس المعنى الذي قاله "بيجي" عن العبقريات الفنية الكبرى التي "ربما لم تفعل أبدا سوى إعادة رائعته "عرائس النيل" (**Clio**, Gallimard, 1932, p. 44).

(٢٧٧) **La Prisonnière**, N.R.F., 1923, p. 238.

(٢٧٨) رصد " كاروج" سلسلة كاملة من الإشارات إلى الـ"مرآة بلا قصدير" في مؤلفات "إيلوار":

الظل يمنعني من المسير

على تاجي الكوني

في المرآة الكبيرة المسكونة

(**L'amour , la poésie** , p. 101)

أو : "هذه المرآة الباطلة حيث الهواء يدور عبري" (**Capitale de la Douleur** , p. 144) ، أو :

وأهبط في مرآتي

مثل ميت في مقبرته المفتوحة

(**Le livre ouvert** , p. 16)

كي لا نذكر إلا أكثر الأمثلة وضوحا (انظر **Eluard et Claudel,** éd. du Seuil, 1945, p. 65-66.) .

(٢٧٩) إذا ما أردنا أن نرى في "آلويزيوس برتران" النموذج -النمط للشاعر "الشكلي" (ورغم هذا ، تمثل رومانتيكية "برتران" مظهرا للتمرد ، واللجوء إلى السحر والشيطانية)، وفي "رامبو" النموذج – النمط للشاعر "الفوضوي" (شرط ألا ننسى أن هذه الفوضوية خالقة لشكل فني جديد) ، فأين سنصنف "مالارميه" ؟ شاعر المطلق ، لا المجهول ؛ إذ يستخدم أبنية شكلية مدروسة جيدا ، وشديدة الصرامة ، ومعارضة جذريا – رغم هذا- للمخططات المعتادة للنثر "الفني" والدائري . ويحتل "مالارميه" مكانة منفردة بين "شعراء النظام" ، إلى حد أنه اتهم لفترة طويلة بالفوضى والتنافر.

(٢٨٠) بعد أن ميز "ج. بلان" بمهارة بين شعر النظام، المرتبط بالتكرار "الذي يرد تعاستنا على مستوى واحد مع الأبدي"، وشعر فوضوي، يرفض كل الأحكام المألوفة للنظم – نرى إلى أي حد يخطئ حين يضيف أن النمط الأول في التعريف "ينكر مسبقا كل إمكانية لـ"قصيدة النثر" (Introduction aux *Petits Poèmes en Prose de Baudelaire,* **Fontaine,** février 1946, p. 283-284): وذلك تجاهل لأساليب التكرار والتنظيم الإيقاعي التي يقدمها النثر، وأن نرفض عن عمد منح لقب "شاعر نثر" إلى "آلويزيوس برتران"، لهو تعسف رغم كل شيء..

(٢٨١) حركة متأرجحة يمكننا تمثيلها- إذا شئنا- بنوع من التعرجات، حيث تمثل قمم الفوضى أسماء من بينها "لوتريامون" و"رامبو" و"جاري" و"جاكوب" والسرياليون .. بينما في الاتجاه المضاد (اتجاه النظام)، سيمر المنحنى ببرتران والبارناسيين و"لووي" و"سيجالان" و"سان-جون بيرس" ..

(٢٨٢) اندهشت عند عثوري على ملحوظة مماثلة، تتعلق بالموسيقى المعاصرة، في مقال حديث لمارك بيتشيرل: "في عالم ينحو، أكثر فأكثر، إلى التنميط اجتماعيا، تعيش الموسيقى أزمة النزعة الفردانية كاملة" (*La Musique contemporaine est-elle condamnée ?* , **Journal Musical Français,** 18 décembre 1952).

(٢٨٣) "تتأرجح الأجيال بين خطرين: النظام والفوضى"، مثلما قال "م. آرلان" عام ١٩٢٤ (*Sur un nouveau mal du siècle,* **Nouvelle Revue Française,** 1er février 1924, p. 149) ؛ وأضاف : "وإذا ما كانت عبقرية الشعب بأسره تتأكد في فترة الاتزان ، فإن عبقرية الأفراد تتجلى بأفضل شكل في عصور الاضطرابات ، والانحطاط أو الإحياء ".

(٢٨٤) يحيل "ريفيير"– الذي يستخدم هـــذه العبـــارة، "ضعـــف الغريـــزة الموضوعيـــة"– إلى الرومانتيكيـــة، ويكشـــفه، في الســـابق، في روايـــات "فلوبـــير" (*Reconnaissance à Dada*, **Nouvelle Revue Française**, août 1920, p. 225) . وفي دراســـته الحديثـــة حـــول "فلســـفة الســـيريالية **Philosophie du Surréalisme** "، يبحث "ف. ألكييه" مشروع "نزع التحقـــق" الـــذي ســـعى إليـــه الســـيرياليون (Flammarion, 1955, p. 95- 115).

(٢٨٥) سنرى – فيما بعد – أمثلة لقصائد "فنية" و"دائرية" كتبـــها رمزيـــون تحـــت التأثـــير الفـــاجنري (ص ٢٣٧ وما يليها من هذا الجـــزء).

(٢٨٦) تتجاوب "دادا"– مثلما يقول "م. ريمـــون"– مـــع "الأزمـــة الأخلاقيـــة الحـــادة للعشـــرينيات ولتيـــار الفردية الفوضوية ، وإلى رفض أداء الخدمة العســـكرية الـــذي أثـــار الاضطـــراب في كثـــير مـــن الأحكـــام التقليدية والمعتقدات القديمـــة" (**De Baudelaire au Surréalisme**, Corréa, 1933, p. 309).

(٢٨٧) "سامحوني لأنني لم أعد أعرف التلاعب القـــديم بالأبيـــات" (**Alcools**, N.R.F., 1920, p. 142) .

(٢٨٨) *Salon de 1859 III: La reine des facultés* (**Œuvres**, t. II, Pléiade, p. 231).

(٢٨٩) **Art Poétique**, Emile Paul, 1922, p. 67.

(٢٩٠) أكثر الإخفاقات فظاعة هي– بلاشك– التي تنشـــأ مـــن "اســـتغلال" التمـــرد الـــذي أصبـــح بـــدوره امتثالية وابتذالا تافها: وهو ما يكشفه "ج. بولان" بقسوة إلى حد ما في *"قصـــائد معارضـــة"* لـــــ"بيشـــيت"، "شاعر– ملعون – لـــ – ناس – الـــ – عالم –"، "راض تمامـــا لأنـــه يـــائس" (*De la paille et du grain*, **Cahiers de la Pléiade**, printemps 1948, p. 160). وكثيرا مـــا غـــرس هـــذا التمـــرد الإفـــراط والتنـــافر في ذاتهما، دون أي جهد في التركيب أو البنية: كم من الســـيرياليين– المزعومـــين، الأقـــل موهبـــة بكثـــير مـــن "بيشيت"– كتبوا ، هم أيضا ، "قصائد معارضة" منذورة لنسيان مؤكد قدر مـــا هـــو مشـــروع !

(٢٩١) **Art Poétique**, p. 61.

الفصل الرابع

قصيدة النثر الرمزيـــة بعد عام ١٨٨٦

(١) **١٨٨٧-١٨٩١. الاختلاف**: أنصار الشعر التحرري يهجرون قصيدة النثر والشعراء الكلاسيكيون يحافظون عليها، وخاصةً في بلجيكا. القصيـــــدة الفنية والرمزية: ميخائيل، ج. تيليه. القصيدة "المحتدمة": فيرهارين .

(٢) **قصيدة النثر بعد عام ١٨٩١**. الحقبة الفردانية. الجيــــل الثـــاني مـــن الرمزيين والنزعات الجديدة. الفوضوية الاجتماعيــــة والأدبيــــة. المؤثـــرات: مالارميه، لوترياموت، رامبو.

أ) أفول القصيدة ذات الشكل الصارم. ب. لويس . النثر "الموزون" يترع إلى العودة إلى النَّظم: بول فور .

شكل أكثر مرونة (بودليري أو رمزي): ميريل، سارازان، لوتريك، لورميـــل.

ب) تعددية الأشكال (١٨٩١ - ١٨٩٧).

قصيدة النثر تميل نحو صيغة أكثر حرية وتقترب من الأنواع المجاورة:

١) النوع السردي: الرواية الشعرية (ريتيه، شوب)؛

الحكاية — القصيدة (راشيلد، جورمون، هـــ. دي رينييه)؛

٢) النوع الوصفي: ورثة الرمزيين (بروست)؛ كلوديل

و"*معرفة الشرق*" ؛

رد الفعل ضد الرمزية؛ ج. رينار، روبيـــل .

يرجع تعقيد الفترة التي سندرسها الآن- بالتحديد- إلى أن الميول الخاصة لكل شخص، وقد انحلّت روابط "المدرسة" بسرعة بالغة، ستقوده بقوة أشد، أحيانًا إلى البحث في قصيدة النثر عن شكل فني جديد، مبني وموسيقي، وأحيانًا إلى أن يرى فيها أداة تمرد فوضوي؛ ولاسيما أننا نرى تعادل تأثير فاجنر مع التأثير الفوضوي في الأدب. ومع ذلك، يمكننا القول- على نحو مبسط- أن قصيدة النثر "الفنية" ستقدم، اعتبارًا من عام ١٨٩١، روائعها الأدبية، وستنجز أزهى إنجازاتها؛ فعبر تعددية الأشكال في السنوات التالية، وكلما ضعف التأثير الرمزي، كلما تم التوجه نحو صياغات أكثر حرية، وأكثر فردية .

وفي فجر هذه المرحلة، التي ستشهد انتصار النظريات الرمزية والانحلال المتسارع للتجمعات، لابد من الإشارة أولاً إلى أن مرحلة أزمة حادة لقصيدة النثر ستبدأ مع تبني "الشعر الحر". فأخيرًا، تم اكتشاف الأداة الشعرية المرنة بما يكفي للتكيف مع كل تموجات حلم اليقظة، وكل انتفاضات الوعي، أداة الشعر الجديد، الموسيقية والإيحائية قبل كل شيء ! هذا الإبداع لعَروض جديد، مؤسس على "**الإيقاع**" لا على "البحر"، يحدد القطيعة مع تقليد شعري بكامله، ويمثل- في نفس الوقت- حصاد قرن من الجهود الرامية إلى تحرير الشكل. وفيما بعد، سيعتبره البعض أحد التجديدات الأكثر خصوبة للرمزية، القابلة للاستمرار حتّى بعد أفول الحركة الرمزية[١] .

إذن، ما الذي ستؤول إليه – بعد ذلك- قصيدة النثر "المتجاوَزة" ؟ إذا ما كنا- ببساطة- نعتبرها شكلاً انتقاليًّا، محاولةً أولى لتحطيم قيود العَروض الكلاسيكي، فقد انتهى مبرر وجودها بعد اكتشاف الصيغة الإيقاعية الجديدة. وتلك وجهة نظر كثيرين من الرمزيين، وبشكل خاص "جوستاف كان": فكما سبق أن قلت[٢]، إذا ما كان مايزال يخلط- في *قصور هائمة* عام ١٨٨٧- بين الأشعار الحرة وقصائد النثر، فذلك لأنه لم يخرج تمامًا من تلك المرحلة الانتقالية، التي سيتأكد بعدها اعتباره من شعراء الشعر الحر المتعصبين. الشعر الحر الذي يشعر إزاءه بمشاعر أبوية للغاية ! إنه – مثلما يقول في *"مقدمة"* عام ١٨٩٧ – "حصاد قصيدة النثر"[٣]، والشكل الذي ينبغي أن يحل محل كل الأشكال الأخرى من الآن فصاعدًا؛ وسيحدد موقفه في

مقال حول قصيدة النثر، قدمه عام ١٨٩٧ أيضًا إلى "*روفي بلانش*" عن "*الأناشيد الغنائية*" لـ"بول فور": "كي نقول كل شيء، يبدو لي أن قصيدة النثر كانت أكثر ضروريةً في زمن بودلير مما في زمننا. وأعتقد أن المهمة التي كانت مهيأةً لها، إذا ما كان الشعر القديم قد ظل ثابتًا، تقع الآن على عاتق الشعر الحر، الذي تتوافق أساليبه وحدوده تمامًا مع كل هذا المجال"(٤). وبالفعل، لم تكن قصيدة النثر - بالنسبة لـ"كان" و"دوجاردان" و"لافورج" و"موكيل" — سوى شكل انتقالي، تمت المحاولة فيه بتردد، و لم يتمكن أي منهم أن يمنحها أعماله الأدبية الرفيعة: ولابد من الإقرار بذلك تمامًا، فكل الإنتاج النثري (قصيدة نثر أو نثر موقّع) لشباب الانحطاطيين، حوالي عامي ١٨٨٥ و١٨٨٦، بضعفه ومظهره الهجين، كان يبرر تمامًا تخليهم عن جهودهم في هذا الاتجاه. "وسرعان ما لوحظ أن المحاولة في نطاق النثر الموقّع لا يمكن إلاّ أن تكون طريقًا يتم السعي إلى اجتيازه، لكنه يتم التخلي عنه، بعد الاشتباه في أنه بلا مَخرج"، مثلما سيكتب "دورني" عام ١٩١٢(٥). والواقع (وكي لا نسهب في الحديث عن الرطانة المزعجة التي تجعل هذا النثر غير قابل للقراءة اليوم) أن هناك الكثير من الأبيات الفطرية والذكريات الشعرية المبهمة إلى حد مفرط، حتى ليتولد الانطباع بشكل هجين قصير العمر: فالشكل الوحيد الممكن لقصيد النثر هو بالفعل .. النثر، وهو ما أكدته في الفصل السابق .

هل سنشهد — إذن، اعتبارًا من عام ١٨٨٧ - أفول قصيدة النثر، وهي تهبط الأفق كلما صعد الشعر الحر السَّمْت الشعري ؟ ليس هذا حقيقيًا إلاّ بصورة جزئية فحسب: أولاً، لأن الشعر الحر لم يحقق الانتصار على الفور؛ فحركة الشعر الحر، ومعها الموجِّه "كان"، لا تمثل الرمزية، وخاصة في البداية: ففي النزاع الذي نشب في الفترة بين عامي ١٨٨٧ و١٨٩١، بين "الفيرلينيين" (نسبةً إلى "فيرلين") و"المالارميين" (نسبةً إلى "مالارميه")، احتفظ الشعر الكلاسيكي بأتباعه المخلصين لجمالية "مالارميه"؛ وهؤلاء لم يكونوا مُحقّين — بل على النقيض — في التخلي عن قصيدة النثر. ومن ناحية أخرى، ستبدأ مرحلة فردانية مفرطة عام ١٨٩١؛ وبشكل مواز لجهود "الفوضويين" المناضلين من أجل تفجير المراتب الاجتماعية، ستنحو جهود الكتاب إلى وضع كل الأشكال، من نثر وآيات وشعر حر، على قدم المساواة على الصعيد الأدبي — فـ"الإيقاع الشخصي" للكاتب هو وحده الذي يتدخل في الاختيار. وإذا ما كان بريق الشعر الحر قد دفع قصيدة النثر إلى الشحوب لفترة من الزمن، فذلك لأن أكبر الشعراء قد اتجهوا إليه: "رينيه" و"فيرهارين" و"فيلييه-جريفان". لكن النثر — الذي أُهمل فترةً كشكل شعري — سيأخذ بثأره في نهاية القرن .

لنبحث —إذن، عن كثب أكثر — مصير قصيدة النثر خلال هاتين المرحلتين: مرحلة الجماعات، ومرحلة الفردية .

(١) قصيدة النثر من عام ١٨٨٧ إلى عام ١٨٩١

ما إن نبدأ في الحديث عن "المدرسة" الرمزية، بعد البيان المدوّي لـ"موريـا" المنشور في الـ"*فيجارو*"، حتى تتشكل – بالفعل – جماعتان مختلفتان إن لم تكونا متضاربتين: جماعة الشعر الحر ("كان "– "لافورج"– "موريا") ولسان حالها " *لي سيمبوليست*"، و"المدرسة الرمزية والهارمونية" بقيادة "رينيه غيل"، الذي عرض عليه "إ. ريمون" المدير السابق لـ"*سكابان*" إدارة مجلة "*ديكادنس*". ومنذ العدد الأول، يفسر مقال لغيل هذا الانشقاق: "*تحت* العنوان الشامل: الانحطاطيون" – مثلما يقول "غيل" – "تعرقلت طموحات متضاربة إلى حدٍّ زائد. وثمة أستاذان صديقان، متعارضان في وجهات النظر والاتجاهات، يحلمان بالحركة التي يؤسسانها: إنهما ستيفان مالارميه وبول فيرلين"[٦]. لقد أراد أتباع الشعر الحر- تحت تأثير "فيرلين"، وبالمبالغة في اجتراءاته مثلما يؤكد "غيل" – أن يخلقوا شكلاً جديدًا، متحررًا تمامًا من القواعد القديمة للنَّظم. وعلى النقيض، كان "الشعر الكلاسيكي هو الوحيد" بالنسبة لأتباع "مالارميه"؛ وهم يزمعون إثراءه بـ"*التوزيع الأوركسترالي للأبيات والقصيدة*" (الذي كان "*بحث في الكلمة*" قد طرح نظريته): "أن نجعل *الحلم* يسيطر بفعل *الرمز*، *والنشيد* بفعل التنشيط المتوالي للكلمات، في المعنى والإصاتة؛ تلك هي إرادة هذه المدرسة". عندئذ، يرصد "غيل" أعضاء هذه المدرسة المذكورة: ميريل، موريس، ف. مارجريت، لي كاردونيل، دارزين، كويار، ليو دورفيه. ومع هذه النواة، التي حاول أن يضم إليها "هنري دي رينيه" و"فيليه-جريفان" بلا نجاح كبير، سيؤسس- في يناير ١٨٨٧، بعد اختفاء "*ديكادنس*" العابرة – "*كتابات للفن*"، باعتبارها لسان حال الجماعة التي سيسميها- من الآن فصاعدًا – "رمزية وأوركسترالية"[٧]؛ انتظارًا لأن تصبح "تطورية - أوركسترالية" .

والواقع أن ذلك هو ما نشاهده: ففي المجلات التي سترحب بجماعة الشعر الحر، بعد انشقاق أكتوبر ١٨٨٦ (إذ إن وجود مجلة "سيمبوليست" كان مؤقتاً مثل "*ديكادنس*" ..)، ستأخذ المساحة المخصصة لقصيدة النثر في التناقص، وستتناقص الحصة عكسيًّا مع حصة الشعر الحر (المتزايدة

دائمًا): فلا تحتوي "*كرافاش*" (١٨٨٨ – ١٨٨٩) سوى على بضع قصائد نثر لفيرهارين، وستنشر "*روفي اندبندانت*"، "أداة الربط بين الرمزية الناشئة وأدب الأمس"[٨]، كثيرًا من الشعر الحر اعتبارًا من اللحظة التي سيستدعَى فيها "كان" إلى هيئة التحرير، لكن بلا قصيدة نثر تقريبًا عدا بضع "نثريات" لرينييه[٩]. وتبدأ "*أنترتيان بوليتيك إيه ليتريير*"، التي ظهر عددها الأول عام ١٨٩٠، بعرض لفيليه-جريفان حول الشعر الحر، دون أن تحتوي إلاّ على ما ندر منها .

وبالمقابل، ظلت المجلات المتشيعة لمبدأ النَّظم الكلاسيكي تقبل دائمًا الكثير من قصائد النثر، وهو ما لا يجب أن يدهشنا: فمن المنطقي بالفعل أن تظل قصيدة النثر – بالنسبة للشعراء الذين لا يعترفون بالشعر الحر – وسيلة للتحرر من القواعد الصارمة والأوزان المنتظمة، في كل مرة يريد الشاعر أن يوحي بحالات للروح هاربة أو معقدة بشكل زائد، إلى حد معاناة تقطيع البحر السكندري بلا إجحاف – أو، ببساطة، كأداة لتحقيق "شيء مختلف" غير النظم، والعثور – في شكل مختلف تمامًا – على مخرج للاحتياج الذي لا يُقهر أحيانًا إلى التجديد الشعري. هكذا، سيكون لمجلة "غيل"، "*لي إكري بور لارت*" – التي تطرح بشكل تمهيدي مبدأ "أبيات كلاسيكية، وهارمونية، وأوركسترالية حسب الاستخدام البارع للكلمات"[١٠]– أن تنشر، في عددها الأول، قصيدتي نثر لـ"ج . بونان" – "*الزنابق*" (مهداة إلى "مالارميه") و" *زهور سيف الغراب*"؛ وفي الأعداد التالية، تنشر "*منوعات*" لـ"هـ. دي رينيه"، وفي ٧ أبريل ستنشر قصيدة "*المجد*" لمالارميه– التي تشوهت عام ١٨٨٦ في مجلة "*لي زوم دي جوردوي*"- بعد "أن صُححت فيها علامات الترقيم"[١١]. أليس "مالارميه" هو الرب الوصي على "المدرسة"، والشعر الكلاسيكي وقصيدة النثر ؟ فقصائد النثر الأوركسترالية هي- في أغلب الأحيان- "مالارمية" في المفردات، حتى بعد ارتدادة "غيل" الذي سيصف "مالارميه" بـ"ديليل" وسيحرق ما كان يعبده[١٢]؛ هي- بالإضافة إلى ذلك .. ذات نزعة أوركسترالية: فمن بين ناثري الجماعة، استخدم البعض ببساطة، مثل "ستيوارت ميريل"، السجع والمحارفة بكثرة[١٣]؛ بينما ذهب البعض الآخر إلى حد تطبيق النظريات "العلمية" المطروحة في "*بحث في الكلمة*": والأسهل – فيما نعرف – أن نُركّب الحروف المتحركة مع الساكنة لتحقيق أوركسترالية لفظية بارعة، عندما لا تضايقنا قواعد البحور والبحث عن القافية .. وها هي محاولة عجيبة – في قصائد حول "*الجهات الأصلية*" – لـ"تحقيق هارمونية" حرف A، الذي أصبح أحمر بعد أن كان أسود، حسب التصنيف الذي وضعه "غيل"[١٤]، وبالتالي يوضح جيدًا استدعاء "الغرب" وغروب الشمس :

> الغرب الهادئ يزفر . وفي الاحتدام الشرس الأرجواني ، في
> المتعة القرمزية التي أترعت الروح بسخاء، وهي تختلج- في المرتفع
> (كذا) المرتفع ، في غثيان العواطف عندئذ في السكينة المجاورة،
>
> في الجاذبية الخضراء المزرقة للهاويات المقابلة، يغشَى عليها [١٥].

Ahanne يزفر، altime مرتفع، attenante المجاورة ... فأن نجعل الصوت يسيطر هكذا على المعنى، فإننا نتورط في طريق يؤدي مباشرةً إلى "إيزيدور إيزو". ولاشك- في كل هذه الحالات- أن أنصار التوزيع الأوركسترالي، مع تنحية "ستيوارت ميريل" جانبًا، قد انقادوا، بروح النسق، إلى أبشع التفخيمات[١٦]: ونستطيع القول، فضلاً عن ذلك، إن الشعراء ذوي المكانة قد تخلوا- بعد عام ١٨٩١- عن "غيل" والمأزق الذي يورطهم فيه.

ونستطيع أن نذكر هنا اسم شاعرين "كلاسيكيين"، لكنهما ليسا من أنصار "التوزيع الأوركسترالي"، مارسا – إلى جانب الشعر الكلاسيكي – قصيدة النثر كشكل أكثر مرونة، وقابل أيضًا للمؤثرات الفنية: وثمة مصير مشترك يجمع أيضًا اسميهما. فميخائيل وجول تيلييه، اللذان توفيا في شبابهما، لم يتمكنا من إظهار قدراتهما، وأعمالهما (التي جُمعت في دواوين نشرت بعد وفاتهما) شاحبة كالأشباح، مثل اسميهما، بالنسبة لنا اليوم. ألا يراودنا الابتسام بريبة عندما نعلم أن "جيد" و"فاليري" قد وضعا "ميخائيل" على نفس مستوى "رامبو" و"مالارميه"[١٧] ؟ فنثريات هذا الشاعر الرقيق (مادامت هذه هي العبارة الشائعة ..)، السوداوي والمتصنع إلى حدٍّ ما، تكشف عن ميل رمزي للمشاهد المحملة بالمعنى، ولـ"التوافقات البارعة التي تربط الروح بالعالم الخارجي": ويكتب "ر. دي جورمون"، الذي كرس له "قناعًا"، أنه "منجذب بشكل خاص إلى الحكايات الدالة التي تكشف حالة روح مبهمة"[١٨]. ولاشك أن "ميخائيل" كان أصغر سنًّا من أن نرى في مؤلفاته عبور انعكاسات الأسماء الكبيرة والموضوعات الأدبية الكبرى لعصره: وتقدم "*هالزارتيز*" شخصية "الموجَّه" التي تذكرنا بـ"فييه دي ليل-آدام"؛ وتعرض "*المنعزل*" سلسلةً من التنويعات حول موضوع "*أي مكان خارج العالم*"، المستعار من "بودلير"؛ و"*الأسيرة*"، "الأميرة الباردة المحروسة بصورتها" المنعكسة في مرآة، وأسيرة جمالها، هي قصيدة مالارمية تمامًا. لكن لهذا السبب بالتحديد، تعتبر بعض قصائد "ميخائيل"، "*أثر سفينة*" و"*محل الألعاب*"، نماذج مكتملة لقصائد النثر الرمزية، وتتخذ من الرمزية كل النزعات والموضوعات الأساسية، والبحث عن الموسيقية، والمثالية الهامسة، وصولاً إلى قطع الجُمل وعادات المفردات. وفي هذا الصدد، يمكن القول إن قصيدة مثل "*أثر سفينة*" تكشف عن أهمية تاريخية:

> على يشب البحيرة ، تشق سفينة شراعية من الأبنوس ذات أشرعة سوداء ، مندفعةً بلا مجذفين ، أثرًا طويلاً من الجليد . نحو الغرب تمضي ببطء . آه ! ببطء إلى حد أن نكاد نسمع فيه رعشة أشرعتها الحزينة . ورغم --- ، ففي الفتور الساكن لليل ، ألتقط الآن صوتًا روحيًا هو صرخة تطلقها روح السفينة الشراعية .
>
> روح السفينة الشراعية تتأوه ، و ، في هذا التأوه الغريب، تتعرف روحي – مثلما تميز الحواس بين رائحتين مختلطتين – على

الملل والهلع . إذ إن السفينة تشعر منذ ساعات بالسأم من أن ترى خلفها دائمًا هذا الأثر بلون الكفن . كانت تريد الهرب منه ، لتستلقي هناك ، بالقرب من القصور السحرية من النحاس الأحمر التي شيدها الشمس الغاربة ؛ أو أن تقف في صمت كي لا تصبح البحيرة حولها سوى سهل من الرخام .

لكن ريحًا قاهرةً تنفخ بلا هوادة أشرعتها ، وهي نفسها التي تخفر بغاطسها الثقيل الأثر الذي يثير مللها وهلعها .

عندئذ ، يهمس في الفضاء البنفسجي للّيل صوت غامض للغاية وحميم للغاية إلى حد أنني لا أعرف إن كان يأتي من السفينة الشراعية أم من روحي : "آه ! لن أرى بعد ذلك أبدًا خلفي ، على بحيرة **الأبدية** ، الأثر الشرس **للزمن**"[١٩] .

وثمة دراسة كاملة يمكن القيام بها حول "التقنية الرمزية" في هذه القصيدة: التكوين العام، مع حركة الانثناء هذه، هذه الـ"لكن" التي كثيرًا ما تعلن- في القصائد الرمزية- عن نهاية استسلامية، عن خيبة، وعن التحقق من أنه لا يمكن تغيير أي شيء في نظام الأشياء[٢٠]- الذي يتوافق مع موقف عقلي في مواجهة الحياة؛ وتكوين الفقرة مع التكرارات: "*تمضي ببطء- آه ! ببطء إلى حد أن* .. "، "صرخة تطلقها *روح السفينة الشراعية. روح السفينة الشراعية تتأوه*، و، في هذا *التأوه* الغريب .. "، تكرارات ليس تأثيرها "موسيقيًّا" فحسب هنا، بل هو نفسي أيضًا (انطباع البطء، والانتظار الساكن، والوقوع في شرك "بحيرة الأبدية")؛ وأخيرًا في الأسلوب، في البحث عن "التوافقات": أحاسيس متزامنة (الفضاء البنفسجي للّيل)، أو تداعيات الملموس والمجرد (رعشة أشرعتها الحزينة)؛ كل هذا من أجل استخدام الموضوع الرومانتيكي، العادي بالتأكيد، عن هروب الوقت، من خلال رمزية مصطنعة إلى حد بعيد: لم يعد ثمة أي واقع في هذه السفينة الشراعية "بلا مجذفين"، سوى في "الصوت المثالي" الذي يصدر منها، بحيث أن مركب "إلفير" كان أكثر صلابة. ويظل كل هذا لعبة ذهنية؛ فقاعة صابون بألوان قوس قزحية براقة نراها تصاعد في حجرة مغلقة جيدًا؛ إذ إن نفثة هواء باردة قادمة من الخارج يمكن أن تفضها: لكن مشاهدة الألوان شيء ممتع، والفقاعة منفوخة بالفن. نلمس هنا إتقان نوع (على جانب كبير من الدقة): ما من شائبة، ولا لغو؛ دراية بالتعبير عن المشاعر، وإيجاز في النغمة والأسلوب، وهما- رغم كل شيء- من علامات الكلاسيكية .

وشخصية "جول تليبيه"، الأكثر نشاطًا، مختلفة إلى حد بعيد: إنها شخصية مدافع عنيد عن الفن الكلاسيكي[٢١] (كان ينتمي إلى نفس "الكنيسة الأدبية" التي ينتمي إليها "موريا" و"مورا"

و"باريه" و"ريمون دي لاتياد" ..)، وخطيب واع بذلك: وقد وضع للوقائع التي يلقيها في "الحنوب القومي" عنوان "*يوميات خطيب*". والجُمل المهيبة التي خصصها "باريه" لـ"النثريات المصقولة"- حيث خلط صاحب النزعة الإنسانية هذا، ذو الخمسة والعشرين عاماً "الذي أحب بشكل محموم الصداقة، والجمال، واليأس، في مادة رائعة، بمحاملاته الثلاث"[٢٢] - تستحق إلى حدٍّ ما- ربما- مهابة "تلبيه" تحت المهابة البارية (نسبةً إلى "باريه")، لكنها تشكل- رغم هذا- علبة جواهر جديرة بهذه "الخطابات الحارة"، حيث يكتشف مؤلف "*عن الدم، عن اللذة، عن الموت*"، وبمحبة، "عظمة الموت"[٢٣]. ويشبه "باريه" و"بول جيجو" (في "*مدخل إلى ذخائر ج. تيليه*")، هذا النثر الموزون بعظمة بالنثر الجيراني. لكننا لا نجد لدى "م. دي جيران" هذا الاستخدام القصدي لعلم البلاغة، الذي يستخدمه "تلبيه" لمنح "قيمة غير مألوفة لأقل الكلمات واستخلاص بلاغة ما من الاستخدام المتكرر لـ*لأن*، و*مثل*، و*قس على ذلك*، التي يحكم بها جملته بقوة"[٢٤].وتعد الجملة الأخيرة من "*سهول*" نموذجا لبنية بارعة، ولمسيرة محسوبة، تؤدي خاتمتها، المتراجعة والمرجأة دائما، إلى أن تفجر - في ختام القصيدة- شهاب الإيحاء المضيء :

> . . يذكرني بليلة من مراهقتي حيث كنت أمضي وحيدا، عبر ثلوج صقيلة مجاورة لهارفلور . كنت أتقدم بلا رفيق على الطريق بلا عقبة ، في الفراغ الممتد إلى الأمام كما إلى اليمين ، إلى اليسار كما في الوراء . وفي السماء الغامضة، كانت هناك طرق بيضاء مثلما على الأرض : والغريب أن كوكب مارس الدامي كان يلتمع أمامي فيها وحيدا أيضا . ولأنه كان الشيء الوحيد المميز والمحدد أمام عيني هذا المساء ، ولأنني حقا لم أكن أدرك أي هدف آخر سواه في هذه العزلة ، وأيضا لأن مسيرتي كانت أقل أرضية مما هي أثيرية ، وأن قوامي كان شيئا فريدا معزولا بين الأرض والسماء ، لم يعد بمقدوري أن أتذكر ليلة مراهقتي دون انفعال حين أتيح لي لفترة طويلة أن أسلك طرقا تنوء بالعزلة والجليد و لم تكن تفضي إلى أي شيء آخر سوى كوكب مارس الأحمر . .[٢٥]

وكما نرى، فالبلاغة هنا تخدم الشعر، لأن المنطق الذي ينظم هذه الجملة هو منطق شعري، مرهف للغموض الليلي ولـ"الإشارات" السماوية الأثيرة لدى "م. دي جيران" و"إ. بو"، بقدر ما تسعفنا الذاكرة .

وينبغي أن نعترف بأن "تلبيه" لم يكن دائما بهذا التوفيق، وأنه يلتزم أحيانا بهم الكمال الشكلي الذي كثيرا ما يقوده إلى العثور على صيغة قصيدة النثر ذات المقاطع، وإلى التماثلات المصطنعة غالبا. ثمة شيء مصطنع في هذه الجمل المتناغمة من "*ليلية*": "لأنه البحر المقدس، البحر

الغامض .. هو البحر الذي كانوا يمخرون فيه في سالف الأزمان .. وهو أيضا البحر .. "(٢٦)، وأكثر أيضا في التماثلات البارعة في "*ميسبيروس*": "خارج الظلمات، روحي، خارج الظلمات !.. — خارج النور، روحي، خارج النور ! .. —.. "(٢٧) (يتوازى المقطعان الأولان حتى في التفاصيل، مع ثلاث علامات تعجب، وجزئين متماثلين: "خارج الظلمات الروحية .. خارج الظلمات المادية"، "خارج النور الروحي .. خارج العبارة"). هكذا يصل "تلبيه"، في عبادته لجمال مرمري، إلى صياغات ذات كمال جامد؛ نشعر به أحيانا وهو مقيد بذكرياته الكلاسيكية (من هنا، يكمن المبتذل: "ظهرك، عندما تنحنين، مثل مائدة قد تكون مصنوعة من ورد وعاج"، في قصيدة تمثل — فضلا عن ذلك — شرحا لأحد نصوص "روتيليوس ناماتيانوس*"(٢٨))، وينوء بوطأة معرفته (إذ لا تمتلئ الـ"*ليلية*" على البحر بالرذاذ والطعم المالح للأمواج، بل بعذابات "عوليس"، وأناشيد "هوميروس"، وموت الإله "بان" العظيم ..). وسيكون من الإجحاف أن نتعامل مع القصيدة بالمعنى الحرفي، لكنه لن يكون من المبالغة ربما أن نقتطع على سبيل البيان ما يقوله في "*خطاب إلى المحبوبة*" :

ورغم هذا جعلوني أدرس تحت إشراف أساتذة بارعين : لكن مع الأذن الموسيقية ، أصبحت شاعرا مملا ، ومع طلاقة اللسان ، خطيبا رديئا ، ومع الذاكرة نحويا كريها .

أصبحت مهذبا شيئا فشيئا ، مثلما تحت ثقل خفي ؛ وكبل أعضائي وروحي إرهاق غامض ، وكنت أرى كل شيء في ضوء غسقي مبهم وحزين ، مثلما في نهاية أصيل شتوي ..(٢٩)

ورغم كماله وإيقاعه الباهر، يعود بنا هذا الشعر إلى الوراء، بل أكثر أيضا من شعر "ميخائيل" : ففي عام ١٨٩٠، حيث سينشر ديوان "*بقايا ثمينة*" (الصدفة الأخيرة والمؤثرة)، سيبدو هذا البحث عن الكمال الشكلي، وهذا الوزن، وهذا الابتعاد عن الحياة الحقيقية، كثمار لفن يفتقر إلى الحيوية، وتم تجاوزه .

الانتعاش البلجيكي

وفي بلجيكا، في الفترة من عام ١٨٨٧ إلى ١٨٩١، كانت قصيدة النثر هي الأكثر ازدهارا : والواقع أن تأثير الرمزية لن يكون محسوسا إلا متأخرا (رغم نشاط بعض الرواد)، وسنشهد في

---

* شاعر لاتيني، وحاكم روما عام ٤١٤، ومؤلف "**مسار الرحلة**"، وهي قصيدة تتكون من نشيدين حول عودته إلى وطنه.

المجموعات البارناسية، التي ظلت متعددة، تعاقب الشعر الكلاسيكي وقصيدة النثر. ويبدو أن كوكبةً من الكتاب البلجيكيين الشبان قد وجدت في قصيدة النثر- أكثر مما في الشعر الحر، ربما — نمط التعبير الملائم لمزاج فني أكثر تصويرية من كونه موسيقيًا[٣٠]، ويلائم الميل إلى الأشكال الراسخة أكثر من السلاسة الرمزية .

وسيكون لمجلة "*جون بلجيك*" — رغم اسمها — أن تُجمع القوى الرجعية بعد عام ١٨٨٦: فبعد أن أعلنت في عددها الأول، في ديسمبر ١٨٨١، أنها لن تتبع "أية مدرسة"، بل بعد أن كانت لبعض الوقت ضمن طليعة الحركة الأدبية، فإنها لن تلبث أن تبدو أقرب إلى البارناسية من الرمزية. ولن يمنح مديروها- " أ. جيرو" و"جيليكان" و"فاليرجيل"، الذين يكتبون هم أنفسهم شعرًا كلاسيكيًا- سوى مساحة محدودة، وبشكل عارض أيضًا (من عام ١٨٩٠ إلى ١٨٩٢)، لشعراء الشعر الحر. وبالمقابل، سينددون- اعتباراً من عام ١٨٩٣، وبشكل صاخب- بـ"الرطانة الانحطاطية، والرمزية، والتطورية ، والأوركسترالية"[٣١]؛ وسيوبخ جيرو "فيرهارين" لأنه تجرأ وكتب أن الشعراء المعاصرين "يبحثون عن شكلٍ لهم بأنفسهم، ويشتقون نظامهم ولا يخضعون إلاّ لقواعد فردية"[٣٢]. ولأن النَّظم كان يعتبر شكلاً مقدسًا، ستمثل قصيدة النثر روح التجديد والحرية في "*جون بلجيك*"، رغم أن "جيرو" أعلن أنه غير متعصب لهذا الشكل "المخنث"، الذي "يخفي بسهولة مفرطة الطموحات العاجزة"، والذى أراد له أن يقتصر على معالجة موضوعات "لا تؤثر فيها موسيقى النَّظم"[٣٣]. ورغم هذه القيود، أعادت "*جون بلجيك*" نشر عدة قصائد نثر مشهورة لمالارميه[٣٤]، ونشرت مقالات حول نثريات "باربي دورفيي"[٣٥] و"فييه دي ليل-آدام"[٣٦]، وفتحت أعمدتها لمقتطفات من النثر، ينتمي بعضها إلى "أشياء مرئية" أكثر من انتمائه للقصيدة[٣٧]، وتُسمى- فضلاً عن ذلك — "صور خاطفة"[٣٨]، أو "تخطيطات"[٣٩]، إلاّ إذا لم تتخذ سمة النقل عن اللوحات[٤٠]؛ وثمة مقتطفات أخرى موزونة في مقاطع من "أناشيد غنائية"، حسب صيغة "برتران"[٤١]؛ وينحو بعض آخر، إذ مرت الرمزية من هنا، نحو مزيد من الغنائية[٤٢] ، أو الصورة الرمزية[٤٣]. وربما خضع كثير من هؤلاء الشعراء الشبان- إلى حد مفرط- لتأثير الكتاب الفرنسيين الكبار الذين رفعوا من شأن قصيدة النثر: من هنا تكمن أحيانًا الذكريات المزعجة، حتى لو لم تكن سوى في "نبرة" بعض الجمل: عندما تذكرنا خاتمة تهكمية بقصيدتي "*مباركة*" و"*الزمن الأنيق*" لبودلير :

صديقة محبوبة وكريهة .. لم أحب أبدًا سوى روحي الخارقة ،
روحي الشيطانية ، روحي الغريبة والانتصارية![٤٤]

بل تتحول أحيانًا إلى معارضة غير متعمدة، مثلما في بعض مقطوعات "ديزومبيو" على سبيل المثال، حيث لا نعثر فحسب على ديكور "مالارميه" بل على تعبيراته نفسها[٤٥]؛ نقول ذلك عن "ديزومبيو" في "*جون بلجيك*"، ويمكننا أن نقوله عن الكثيرين غيره: "لقد

قرأ كثيرًا، وحفظ، أحيانًا، إلى حد مفرط"(٤٦).

وأيًا ما كان الأمر، يبدو افتعال قصيدة النثر في كل مرة يريد الكاتب الهرب من الروح البارناسية. ففي حديثه عن اللغة "السيالة والمرهفة" لـ"هـ. شينييه" في "*روح الأشياء*"(٤٧)، يضيف "أرنولد جوفان": "لاشك أننا سنجد في صفحات معينة، مثل تلك الشرعية المنتصرة لهذا الشكل الذي طالت مناقشته، لهذا الشكل الغامض لقصيدة النثر، الذي يتيح التحقق الأدبي لأحلام اليقظة المتماوجة هذه، التي يرفضها النَّظم الصارم والصريح إلى حدٍّ مفرط"(٤٨). وها هي- من هذا الديوان – مقطوعة مميزة للغاية (نُشرت في "*مختارات*" ريمون ويلدون)، ونُشرت في "*جون بلجيك*"، عدد مارس – أبريل ١٨٨٨: وأوردها كمثال جيد للطريقة التي يتمثل بها الأدباء الشبان البلجيكيون الاتجاهات الرمزية:

حلم المياه

تحلم المياه

تنزلق سمكة كبيرة. تضيء الشمس ظهرها الحرشفي بالوميض الباهر. تنزلق مثل رغبة بطيئة. وعيناها الخضراوان تستكشفان بوداعة أعماق البحيرة. وتجوب زعانفها الوردية (البحيرة) بكسل. إنها تنزلق مثل رغبة بطيئة للغاية.

تحلم المياه. وتحت وطأة الحلم الذي يعذبها تستلقي متعبةً من وجودها.

تمر عصفورة. وبجناحيها المبللين، تبذر في الفضاء لآلئ من نار. تقطع أشعة ذهبية وها هي تختفي.

وتحت وطأة الحلم الذي يعذبها، تنظر إلى المياه، وهي مستلقية متعبة من وجودها، وتنظر إلى السحب اللامبالية في السماء.

"تعزَّوا، تقول لهم السحب، فما من روح يمكن أن تعلم حلمكم وتقتسم عذاباته. نحن نزور العوالم ولا نُفهم. تعزَّوا: جميعًا، نحن محكومون بأن نحمل وحدنا وطأة أحلامنا".

"حلم يقظة متماوجة"، إذا شئنا، لكن هذه القصيدة لا تقل عن ذلك "كلاسيكية" ربما بتكوينها المقتصد، والتكرارات التي تؤكد البنية، والشكل المتقن والموجز، المفرط في إيجازه ربما، للإيحاء بتباطؤات حلم اليقظة. لا شيء هنا يذكر بمنحنيات الجملة البودليرية التي رأينا الرمزيين يستلهمونها بكثرة.

وتختلف عنها تمامًا *رؤى* "أرنولد جوفان"، المتأثرة بلاشك برامبو (ألا يستدعي العنوان نفسه الـ"إشراقة" ؟) وبـ" *أناشيد مالدورور*"، التي نشرت "*جون بلجيك*" مقتطفات منها[٤٩]: هذيانات الرائي هذه، وهذه الجُمل المجزأة التي تعذب اللغة، وتريد أن تستدعي "أقطارا ملتبسة، متاخمة للجنون"[٥٠]، وتقوض أسس الواقع السوي: "إنها ذاتية إلى حد المغالاة"، مثلما سيقول "جيليكان" عن قصائد "جوفان"[٥١]. ولن نستطيع أن نقول ما هو أفضل من ذلك: وتتكشف لنا قصيدة النثر– هنا، بالتحديد – كرد فعل للفرد ضد المدرسة، للانفعال الذاتي ضد "البرود" البارناسي، وكفوضوية ضد القاعدة. ويمكننا أن ندرج، بالتوازي، ملحوظة "جيليكان" هذه وخاتمة المقال الذي نشرته "جون *بلجيك*" بعد موت "ميخائيل" لفيليه – جريفان الذي لا يخفي تفضيله لقصائد نثر "ميخائيل" على شعره البارناسي بإفراط؛ كان "ميخائيل" – الذي يثير ضيقه نظم الشعر– "يعبر عن نفسه أحيانًا بحرية أكبر في النثر"[٥٢]. ويعود تاريخ المقال المشار إليه إلى نهاية عام ١٨٩٠: هي الحقبة التي تنتصر فيها الرمزية في بلجيكا كما في فرنسا، ومعها حرية الشكل التي تتبدَّى من خلالها فردانية الشعراء .

وبديهي أن تكون مجلة "*والوني*" لـ"ألبير موكيل" هي لسان حال الرمزية في بلجيكا، من عام ١٨٨٧ إلى عام ١٨٩٢ (تاريخ اختفائها): رمزية انتقائية للغاية، مادامت المجلة، المفتوحة على جماعة "كان"، تستضيف أيضًا المجموعة الأوركسترالية عام ١٨٨٧، بعد غرق مجلة " *إكري بور لار*". والواقع أننا نرى فيها، إلى جانب الشعر الحر لكان وموكيل وديلاروش .. قصائد نثر لستيوارت ميريل على سبيل المثال[٥٣]؛ لكننا نجد أيضًا في "*والوني*" – رغم الاتجاهات المتضاربة التي تتجلى في المجلتين – مجموعة "شعراء النثر المنتمين لمجلة "جون *بلجيك*"[٥٤]: "ديتريه" و"هـ. شينييه" و"إ.جوفان"، وقد تضخمت ببضعة شعراء آخرين: "ديلشوفالوري" و"ماك أولان" و"جاستون فيتال" (فموكيل نفسه سرعان ما توجه إلى الشعر الحر)[٥٥]. وثمة كثير من قصائد النثر الوصفية في "والوني" مثلما في "جون بلجيك" ("*ألوان مائية*" لجورج ديتريه[٥٦]، و"*مشاهد طبيعية صغيرة*" لديلشوفالوري[٥٧]، و"رؤى رمزية" لماك أولان[٥٨])، وبضع قصائد ذات مقاطع أيضًا[٥٩]. لكن شعراء "*والوني*" الشبان كانوا متشبعين بشدة (وأحيانًا بشكل مبالغ فيه !) بالجمالية الرمزية: من هنا، يكمن ما نجده في قصائدهم من تفرد في الموضوعات والمفردات، وقد نقول عن طيب خاطر، في "المناخ"؛ إن نثريات "ماك أولان" و"ج. كيللر"[٦٠] و"ريفاكس"[٦١]، على سبيل المثال، رمزية صراحة. وستتيح نثرية صغيرة لديلشوفالوري، بعنوان "*الغروب*"، المستمدة من "تخطيطات صغيرة"[٦٢]، التعرف على الطموحات الفنية والروحية المنتشرة، وأيضًا- للأسف- على التكلف الأخرق و"المنحط" اللذين ليسا، في هذه الفترة، وقفًا على الرمزيين البلجيكيين وحدهم :

يتذبذب الموقع وسط السلام الأزرق المسترخي لنهاية الأصيل ؛
وفي الأفق ، هناك عاليًا ، الشمس شبه محجوبة بالأبخرة الشاحبة التي

يُطلقها فوق الفلفل الأخضر مرجان الأجمة ، في هالتها الرخوة البرتقالية ، قربان متوهج في وعاء قربان الغروب ، صدقة محتضرة ومضيئة تحت كل رماديات السماء . وتصعد ، نحو سر القربان المقدس الدامي ، إلى هذه الأصابع غير المحسوسة التي تغيب، هنا على المذبح الحزين لقمم الشتاء – تصعد ، في اندفاعة عفوية للغاية، في صلوات خشوع بيضاء ، الأدخنة الباطلة للوادي الذي يحلم.

وينبغي، وسط هذا الفيض من قصائد النثر، أن ننحي جانبًا قصائد "فيرهارين" المنشورة في "*سوسيتيه نوفيل*" بين عامي ١٨٨٧ و١٨٩١، وفي العدد الخاص عنه من "*والونى*" في مايو ١٨٩٠[٦٣]. ومن المهم أن نعلم أن حقبة قصائد النثر ، في إنتاج "فيرهارين" ، تتوافق مع الأزمة العصبية الحادة التي مر بها الشاعر بين عامي ١٨٨٥ و١٨٩٠ (التي دفع ثمنها قصائد "*أمسيات*" و"*نكبات*" و"*المشاعل السوداء*") . ويبدو أن النثر كان بالنسبة له ، في هذه الحالة المرضية من الاهتياج الذهني والمعنوي ، مثل مادة قابلة للتشكل في كل الاتجاهات كي يخضعها للمسيرة المراوغة لذهنه ، وأكثر أنماط التعبير أيضًا ملاءمةً للتدفق الغنائي لنوع من البوح الجنوني ، الذي يفور بالأفكار والصور . فمنذ عام ١٨٨٧ ، عكست قصيدة "*وحده تمامًا*" ، المنشورة في "*سوسيتيه نوفيل*"[٦٤]، حالةً روحيةً متشنجةً بجُملها العنيفة والمفككة :

عُقد ملتوية مثل عذابات ، وابل من السهام مثل آلام ، صلبان كبيرة مثل مكابدات ، كماشات جبارة مثل الكروب، مسامير في الدم ، أشواك في الجمجمة ؛ آه ! الآلام الشاملة عبر رغبتي في الصراخ ، في البكاء ، في العض، وفي الموت بالغيظ والحب والطيبة والرعب والغفران ؛ الآلام الشاملة ، في جسدي وروحي ، ولا حتى الله ، ولا السماء ، ولا شيء – لا شيء ! إن لم يكن سهلاً خاويًا ، ببركه السرابية ذات الانعكاس والأشواك والمسامير والكماشات والصلبان والسهام وأنا نفسي ، وحدي تمامًا للغاية ، هناك !

وتُدخلنا أيضًا أغلب القصائد المنشورة في "*والونى*" عام ١٨٩٠ في عالم داخلي مؤلم ومعذب: وسواء انطلق "فيرهارين" من منظر طبيعي حقيقي لإقامة التماثل مع "المنظر الطبيعي الذهني" لديه ، مثلما في "*عين بسكاي*"[٦٥] ؛ أو أن يصور العالم وأفكاره – على النقيض – في شكل "مشهد رمزي يضم المشاعر والأشياء"، مثلما يكتب "ج . ميشو"[٦٦] ، فهي أيضًا خالقة لنثر آسر ، يختلط فيه التجريدي بالتجسيدي في استعارات جريئة ، وتختلج فيه المفردات وتركيب

الجملة بنفس اختلاج الروح التي تعكسها ، ويخضع الأسلوب لعذاب حقيقي ، كما يكتب "! . فونتين" ، "كأنما من أجل ترجمة الأنا الغريبة للكاتب بطريقة ملائمة"(٦٧) ؛ وأدى تأثير "مالارميه" – الذي أعجب "فيرهارين" بنثره بصورة عميقة(٦٨) – إلى حث الكاتب البلجيكي على زيادة تفكيك جملته ، وترتيب الكلمات في نظام غير مألوف ، ومضاعفة الإضمارات . وسندرك ذلك عند قراءة مطلع "*كائنات مائية*"(٦٩) :

هذا الكائن البحري الأخضر المُزرَق لأفكاري الذي يمثل الحلم الجميل والصامت ، بين براعم بصلية ، عائمة ! كتلة من ماء ثقيل، ستنجلي عن حياة مفاجئة من الأضواء والأحجار ، هل يتحرك الموج ؟ - قل ، إذن ، أي اهتياج للمرايا في هذا الدولاب ، حيث تبدو ، النيران المنعكسة للثريات والمصابيح ، منذ قرون – زبرجدات ضخمة – تنام في علب المجوهرات ! نوم الجواهر والعيون مفتوحة؛ الزهور التي تشتعل ، شمالية ؛ أضواء مديدة تكتسي بغموض. بينما القاعة من بارود أبيض وذهب، يتربع، فوقه صيدها – ويسطع .

صافية وهاربة مثل حرائر وتوتياء أفكاري هذه التي تمضي بطيئة بطيئة ، في هذه السيولة العائمة من الكريستال . وسط الحدائق الزمردية ، على جوانب هشة من اللؤلؤ ، في أعماق بيوت فجائية من الصدف ، ما إن تُبن حتى تتلاشى ، إنه الوهم الذهبي ، الفضي، القرمزي، القمري والشمسي، بالتأكيد ! مع لا شيء في النهاية .

ويبدو أن هذا النثر المتنافر ، والمتقطع ، يترجم حالة السخط العقلي للشاعر بشكل أفضل من الأبيات التي كان "فيرهارين" يكتبها في نفس الحقبة ، أيًّا كانت درجة قلقها أو عدم انتظامها . فمن ناحية أخرى ، وبعد عام ١٨٩١ ، العام الذي نخمن أنه شهد الشفاء التام لفيرهارين ، كان عهد قصيدة النثر قد انتهى بالنسبة له : وسيقدم له الشعر الحر ، فضلاً عن ذلك ، شكلاً في التعبير مرنًا بما يكفي ليتابع "القوى الصاخبة" للحياة في كل اندفاعاتها(٧٠) . وسيختار ، لنشرها في كتيب ، بعضًا من أكثر قصائد النثر "وصفية" ، بل سيخضعها – بهذا الهدف – للمسات خبيرة تكشف الأهمية التي يوليها لصنعة الشكل(٧١) ؛ ثم سيبدو لامباليًا تمامًا إزاء هذا النوع بالنسبة له(٧٢) . إنه مثال مميز لكاتب كانت قصيدة النثر بالنسبة له نمطًا في التعبير بامتياز عن حالة ذهنية فوضوية ، خارج المعايير المألوفة ، وفردانية محتدمة في آن : إذ يبدو أن "فيرهارين" ، بعد عام

١٨٩٠ ، وقد أصبح شاعرا "اجتماعيا"(٧٣) ، وخرج من نفسه ليتبنى مباهج وآلام البشر ، لم يعد بحاجة إلى ما كان ، في الشكل المنثور ، يسمح بسهولة للغاية بالتدفق الشخصي والبوح الغنائي(٧٤) .

هذا المظهر "الفرداني" لقصيدة النثر ، الذي شهدناه لدى "فيرهارين" ، وسبق أن لاحظناه أيضا لدى "أرنولد جوفان" ، يكشف – كلما تطورت الاتجاهات الفردانية – عن التخلي عن الأشكال الثابتة ، ذات المقاطع أو اللازمات الغنائية ، وتوجه النوع نحو أشكال أكثر شخصية بصورة صريحة ، وأيضا أكثر "نثرية" بوضوح ، التي لن يسود فيها – بعد الآن – هم التقنية الفنية ، بل – على النقيض – الإرادة الفوضوية في التحرر من التقنيات . وقد سبق أن قلت إننا كثيرا ما كنا نجد – في نقطة انطلاق قصيدة النثر – فردانية فوضوية ، تبحث عن تحطيم كل الأشكال المعروفة . لم يعد المقصود عندئذ إيجاد شكل يلائم الانفعال أو الفكرة الشعرية، مثلما في المساعي التي تقود إلى الشعر الحر : فتوتر كل قوى الفرد لمعارضة القوى المعيارية (التي تنطوي على طابع اجتماعي وجمالي في آن) ينحو لا نحو تحطيم حواجز الشعر فحسب ، بل حواجز اللغة أيضا ، وإلى خلق شعر الفرد المنعزل ، شعر غير تواصلي . فمن توتر وفردانية من هذا النوع خرجت نثريات "رامبو" الوامضة ؛ ومن جهد مماثل يسعى لتحطيم القواعد وتوسيع قدرات الفرد إلى الحد الأقصى ، تنشأ – أيضا – قصائد النثر ذات الطابع المفارق والأسلوب المتنافر غالبا ، الذي يكتب به ، في فترة الأزمات، واحد من قبيل "فيرهارين" أو "جوفان" . ولاشك أننا نلمس هنا "توليه أخيرة" لقصيدة النثر، ليس بعدها سوى الصمت؛ لكن دون التوغل إلى هذا الحد، يمكننا أن نكتشف –اعتبارا من عام ١٨٩١– أن الظروف الاجتماعية والثقافية ستساعد على مجيء أحد هذه العهود الأدبية التي تحرف فيها القوى الفردانية والفوضوية القوى المنظمة : وستعثر قصيدة النثر على حيويتها بمقاومة الامتثالية ، و"النزعة الجمودية" الجمالية ، والميول القطيعية لبعض الرمزيين .

ويمكننا القول إن قصائد نثر "ميخائيل" و"جول تلييه" – وهي كتيبات منشورة بلغة مؤثرة، في نفس العام (عام ١٨٩٠ مثلما رأينا)– "تغلق" ، إذا صح القول ، حقبة بأن تقدم مآل نوع من حيث التوازن الأدبي والكمال الشكلي . ويبدو أن قصيدة النثر قد بلغت حدود إمكانياتها عام ١٨٩٠؛ وفي نفس العام ، يشيد "ستيوارت ميريل" نصبا تذكاريا حقيقيا بأن ينشر– في أمريكا – ترجمات للقصائد الأكثر "اكتمالا" للثلاثة والعشرين كاتبا فرنسيا ، تحت عنوان "*لوحات باستيل نثرية*"(٧٥) . وهكذا ، ومع اقتسامه لهذه "الوليمة الأدبية التي تقدمها هذه الروائع الصغيرة من بلد لآخر"(٧٦) في أمريكا، "حيث لم يكن هذا النوع قد زرع بعد" ، مثلما يشير "م . ل . هنري"،

فسيرسخ هذا "النوع" من قصيدة النثر التي اعتُبر هو نفسه أستاذًا فيها .

لكن لحظة هذه "القمة" الخاصة بقصيدة النثر الفنية هي أيضًا اللحظة التي نشعر فيها أنها تتجمد وتجف (لأنه لم يعد بمقدورها أن تتطور فنيًّا)، وقد قُطعت نهائيًّا عن جذورها الحية، التمرد، والبحث، وروح المغامرة. ولاشك أن قصيدة النثر، المُدركة كشكل أدبي صارم ، دقيق ، يسوده شاغل الفن والكمال الفني ، ستواصل العثور على حرفيين، بل فنانين حق ، من أجل صياغة "روائع أدبية صغيرة" ؛ ورغم هذا ، يمكننا القول إنه اعتبارا من عام ١٨٩١، سيعود الجيل الثاني الرمزي إلى الموقف "الميتافيزيقي" ، الذي كان موقف كبار الرواد (اعتبارا من عام ١٨٨١ بالتحديد، سيبدأ نشر "مالارميه" و"لوتريامون" و"رامبو" في التأثير بعمق في الأذهان)؛ ولن يُنظر بعد ذلك إلى قصيدة النثر باعتبارها تمرينًا أدبيًّا ، بل أداة جهد روحي، ومحاولة لتخطي الإمكانيات الطبيعية للتعبير من أجل خلق عالم شعري جديد . وعبر وفرة الأشكال التي تتفكك فيها قصيدة النثر (عودة ضرورية للفوضوية ، التي ستجد فيها مبادئها الحيوية وإمكانية شيء آخر)، سننقاد إلى لقاء المحاولات التي قام بها – في اتجاهات مختلفة ، من ناحية أخرى – بعض من أهم شخصيات العصر الشعري الجديد : "كلوديل" و"جيد" و"جاري" ، على سبيل المثال.

(٢) قصيدة النثـــر بعد عام ١٨٩٠
العصر الفرداني

اعتبارًا من عام ١٨٩١ ، ستبدأ الرمزية في اتخاذ ملامح الحركة المعترف بها ، بل المنتصـــرة، التي لم تعد أهميتها موضع مناقشة[٧٧] : إقرار سجلته "وليمة" بمجلة *"بيلوران باسيونيه"* حيث هلــل مائتا فنان وشاعر ، عبر "موريا" ، للرمزية[٧٨] ، من خلال مقالات "برونتيير" و"أناتول فرانـس" ، وفي *استقصاء* "جول هوريه" حول *"التطور الأدبي"*. وسيتم الاعتراف بالشعر الحر في نفس الوقت ، ويناقش ويُسلَّم به – غالبًا – باعتباره شكلاً جديدًا لشعر جديد . ففي نوفمـــبر ١٨٩٠، كـــان "برونتيير" يسخر من أشعار "كان" و"فيليه-جريفان" : "لا أعرف ما المعجزة الخارقة عندنـا في ألاّ يكون شعرًا أو نثرًا" ، حسبما قال[٧٩] . ومع ذلك ، فقد سبق أن أقر أن "الرمزيين ، باسم الشعر نفسه ، قد عملوا من أجل تخليص الشاعر من القيود العبثية التي أوشكت أن تكون ، وكـــانت – أكثر من مرة – عقبات أمام حرية التحرير" . وفي أبريل ١٨٩١ ، وبعد أن اعترف بقيمة الشعراء الشبان ، الذي ذكَّروا – بشكل مفيد – بأن "الرمز من جوهر الشعر" ، أخذ يعلق بتعاطف علـى إصلاحاتهم في العَروض واللغة : ألا يُسمح لهم على الأقل بمحاولة إصلاح اللغة الشعرية ، مثلمـــا حدث في حقب أخرى كثيرة[٨٠] ؟ غير أنه يحذرهم –رغم هذا- من مخاطر *تعددية الأشكال* الـتي تجازف بأن تؤدي إلى *اللاشكلية* : المراد ترويض الشكل وروحنته بلا حدود؛ فهل يمكن أن نجعلـه يتلاشى تمامًا ؟ "ذلك ما لا يبدو لي مطلوبًا، ولا ممكنًا"،حسبما يضيف بفطنة كافية . نتصـــور ، رغم هذه الانتقادات ، الثقل الذي يمكن أن يملكه الترحيب الذي أبداه واحد من قبيل "برونتيـير"، في مجلة *"روفي دي دوموند"* .

ومن جانبه ، سيخصص"جول هوريه" جانبًا من استقصـــائه للشـــعر الحـــر ، مســـجلاً تصريحات "موريا" و" دي رينييه"، و"نظرية" الشعر الحر التي عرضها "كان" باستفاضة. وإذا مـــا

حاول رباعي البارناسيين الأخير، بتهكمات أصبحت مبتذلة، أن يحطوا من شأن الشعر الحر المذكور إلى مستوى الشكل الهجين، الذي يتظاهرون بتفضيلهم النثر الخالص عليه[٨١]، فإننا –بالمقابل– نرى "أناتول فرانس" يساند المساعي الجديدة بسطوته : "فإلى جانب الشعر البارناسي، حسبما يتساءل، ألا يُسمح بالبحث عن شعر أكثر حريةً ومرونةً وأكثر حيوية ؟"[٨٢]

وثمة واقعة أخرى رسَّخت شهرة الرمزية، هي الميلاد المتزامن –تقريبًا– لعدة مجلات أدبية شابة لم تعد، هذه المرة، مجرد صفحات صغيرة عابرة وخصوصية، بل وسائل توزيع هامة : "*بلوم*"، التي تأسست عام ١٨٨٩ ، و"*ارميتاج*" و"*انترتيان بوليتيك إيه ليتيرير*"، وبشكل خاص "*ميركور دي فرانس*"، عام ١٨٩٠ . هذه المجلات الصغيرة –التي يُعلن "ميربو"، عام ١٨٩١، أنها "أهم ما يمكن قراءته هنا حاليًا"[٨٣]– تضم طليعة المقاتلين، وتجتذب شباب المبتدئين في الأدب ، وتنشر الأفكار الجديدة . والجمهور مهتم بالرمزية، بل يُفتتن بها إلى حد أننا سرعان ما سنقرأ –في مجلة "*المناش دي باري باريزيان*" أن "أعلى مستويات الأناقة، لربة البيت، تتمثل في معرفة شاعر رمزي وتقديمه إلى ضيوفها"[٨٤] .

ولاشك أن نجاحًا كهذا يمكن أن يسمح للرمزية بكل الأمال . غير أنه من المثير للقلق أن نشهد حركةً – مؤسسةً على التمرد والاستقلال– تصبح مدرسةً معترفًا بها رسميًّا، وتمتلك مقرًّا . ألن تتورط الاتجاهات الثورية للحركة، مع هذا النجاح، فتصبح تقريبًا بورجوازية ؟ ثمة شيء رمزي في أن نرى "فيرلين"، البوهيمي والمتشرد، يستسلم للأعراف الاجتماعية، ويخصص – مثل "مالارميه"– يومًا للاستقبالات[٨٥] .

والواقع أنه –بعد عام ١٨٩١، مثلما يذكر "ج . ميشو"– "تجمدت النظرية"[٨٦] . ولا يعني ذلك أن الفوران قد اختفى من الأوساط الرمزية : ففي هذه المقار الثقافية ، أي المجلات الصغيرة (والمقاهي) ، تنطلق الاضطرابات والمناقشات الصارمة، لكن يبدو أن عبادة "الجمال" قد انحصرت –إلى حدٍّ ما– في مماحكات حول الأسلوب والتقنية . وفيما بعد، سيلوم "غيل" الرمزية –مفكرًا في تأثير "جوستاف كان"– "على قصر اهتمامهم تقريبًا على جمالية التعبير، و"الشكل" والعروض، والإيقاع للإيقاع"[٨٧] . لكن "موكلير" يؤكد هذه الرؤية في ذكرياته : فبالنسبة للرمزيين في "*انترتيان*" أو "*ميركور دي فرانس*"، "سيطرت قضايا العَروض على كل شيء . آه ! هذه المجادلات وأسواق عكاظ عن الشعر الحر، وحرف E الصامت، والسجع أو تعددية الأشكال ! وكأننا وسط معلقين غنوصيين* أو قرآنيين مضجرين"[٨٨] . تحول غريب للشعر الحر : شكل وُلِد من تحدي القوانين، ووجد نفسه الآن مقننًا ومنظمًا بفعل أكثر من "بوالو" يحملون أسماء "كان" أو "سوزا" . كان يمكن التنبؤ بذلك، إذا ما كان حقيقيًّا أن الحرية المطلقة في مجال النظم ليست سوى خديعة :

---

* **الغنوصية** : نزعة فلسفية دينية تهدف إلى إدراك كنه الأسرار الربانية .

ولا يقل عن ذلك حقيقيةً أن هذه المناقشات البيزنطية حول أمور التقنية نزعت – من ناحية- نحو تقليص الرمزية إلى محض نزعة جمالية[٨٩]، وخاطرت – من ناحية أخرى- بتأسيس امتثالية جديدة، ذات نظريات وتعاليم، و"طرق جاهزة" . ونشهد النثر- منذ ذلك الحين- في مظاهره المختلفة، يواجه الشعر المسمَّى – بشكل تعسفي- "حرًّا"، باعتباره الشكل الوحيد الحر : ومثلما سيلاحظ "بليسيه" عام ١٨٩٨، ليس الشاعر "سيد بيته"، مثلما يدَّعي "فيليه-جريفان" : "إنه النثري هو السيد على إيقاعه"[٩٠].

وينبغي أن نضيف أن الشعر الحر بدأ يعاني من اللوم الذي كان يوجه إلى شعر بعض شعراء الشعر الحر : شعر كان يعتبر – في بادئ الأمر- ذا جمالية "مغلقة" بشكل مفرط ، ينعزل داخل ديكورات مصطنعة تعود إلى العصور الوسطى أو أسطورية –كي يزرع فيها حالات روح مرهفة وأحلامًا متلاشية ، موليًا ظهره للحياة : هكذا الأمر لدى "كان" و"دوجاردان"، وحتى لدى "هنري دي رنييه" . ومن الطريف أن نكتشف أن "موريا"- بعد المبالغات الأدبية لـ"*بيلوران باسيونيه*"- قد أحس بالخطر منذ عام ١٨٩١: فبعد ستة شهور من الوليمة الشهيرة، كتب في "*فيجارو*" : "لقد ماتت الرمزية التي لم تنل سوى الاهتمام اللائق بالظاهرة الانتقالية . نحتاج إلى شعر صريح وقوي وجديد.."[٩١] (شعر أعتقد أنه موجود، مثلما نعلم، في "الحضارة الرومانية") . إن الشكل، المتسق مع هذه الرهافات والتلاشيات و"ارتعاشات" الروح، قد استنفد في مساع تتعلق بتنميقات ميلودية وظلال يمكن بالكاد إدراكها : هنا يكمن اللوم الثاني، الخاص بالتصنع ، والغرابات اللغوية، وسوء استخدام الإصاتات "الإيحائية"، واختفاء الإيقاع في بعض الأبيات المكونة من ١٥ أو ١٧ جزءًا! وقد أعادت "*لا بلوم*" نشر مقطع "*سعادة*" – في ١٥ مايو ١٨٩١- حيث يدين فيرلين "الألاعيب الحمقاء إلى حدٍّ ما" للأدباء الشبان، الذين يجعلون الجمهور يرتد للوراء

وقد تلوَّى من الضحك المجنون أو تألم من الملل .

كان هذا قاسيًا حقًّا ، لكن لنقرأ بعض إنتاج "كان" أو –الأسوأ- إنتاج بعض أتباعه !

وقد حدث أن شعراء الجيل الصاعد، المحبطين إلى حدٍّ ما من ركام القصائد الملتبسة والفلترة – حيث أصبح الشعر الحر مرادفًا للضعف الشعري، وحيث اضمحل الشكل (حسب تنبؤات "برونتيير") إلى حد الرغبة في تثبيت ما لا يمكن تحديده، وتحول البحث عن "الموسيقية الموحية" إلى نسق بحت- قد فضلوا على هذا الشعر الحر، الذي قدم القليل من الروائع الأدبية الأصيلة، الأشكال الأكثر صراحةً وحدَّة : فبالنسبة للبعض (المجموعة الرومانية التي يجرها "موريا")، هو الشعر القديم، الراسخ والموزون؛ وبالنسبة للبعض الآخر، مختلف أشكال النثر، التي تسمح لكل كاتب بأن يؤكد شخصيته بوضوح، وبأن يقاوم – عند الحاجة- الفيروس الرمزي، مثلما سيفعل "جول رونار" بطريقة مميزة في قلب مجلة "*ميركور دي فرانس*" نفسها .

وتتنوع الأشكال للغاية بعد عام ١٨٨٧، مادامت المفاتيح الشعرية تمتد من النثر إلى الشعر، الكلاسيكي إلى هذا الحد أو ذاك، مرورا بكل أشكال الشعر الحر . وإذا ما تذكرنا أن بين النثر والنظم لا يوجد – بالنسبة للباحثين في جماليات الرمزية– سوى اختلاف في الدرجة، لا في الطبيعة، فإن هذا التعدد في المحاولات على كافة المستويات الوسيطة لا يتضمن ما يثير دهشتنا – حتى بعد انتصار الشعر الحر . لكن ينبغي أن نقول –بالإضافة إلى ذلك– أن تضارب الجهود الفردية، حيث يمكن لوحدة الرمزية أن تبدو مفككة (إذ من البديهي تمامًا أن هذه الاختلافات في الشكل تعكس اختلافات روحية أكثر عمقا)، كان يكمن في واقع خط الحركة نفسه . كيف ننسى أنه في نفس المقال –المنشور في *"انترتيان بوليتيك إيه ليتيرير"* الذي لم يقدم أية قاعدة أخرى للشاعر سوى اقتفاء "إيقاعه الشخصي" بكل حرية[٩٢]– احتفل "فيليه–جريفان"، عام ١٨٩٢، بـ"هذه الفوضى الأدبية" التي من أجلها (مثلما قال) "كافحنا وها نحن نشهد فجرها" .

الفوضوية الاجتماعية والأدبية

والواقع أن الفردانية الفوضوية كانت أساس الرمزية، التي اعتبرت تمردا للروح سواء ضد الشكلانية الشعرية أو العقلانية الضيقة . وسيشير "ريمي دي جورمون" –عام ١٨٩٣– إلى أن "الرمزية هي حرية وفوضى، وابنة النزعة المثالية . وهي تعني التطور التام والحر للفرد"[٩٣] . موقف فرداني ينبغي –من ناحية أخرى (و"مالارميه" قد ذكر "جول هوريه" بذلك عام ١٨٩١)– إعادة وضعه في سياقه التاريخي، وتفسيره بتقلقل اجتماعي متفاقم[٩٤] . ولا يمكن فصل الكفاح من أجل تحرير الشعر الحر عن هذه الاتجاهات الفوضوية التي قادت جيل ما بعد عام ١٨٧٠ (اليائس من نظام اجتماعي وأدبي يخنق طموحاته، ولم يعد يؤمن بالقيم القديمة) إلى المطالبة بالحرية الكاملة في كافة المجالات . وقد حكى "أ. رينو" عن "تواطؤ الجماليين والرفاق الفوضويين"، وقد تناوبوا على الاجتماعات العامة أمام اجتماع "لم يستبق من هذه الخطب المشوشة سوى نقطة واحدة، هي مسألة هدم شيء ما"، ويهتف بالتناوب : "يحي الشعر الحر !" و : "تحي الفوضوية!"[٩٥] .

وبعد عام ١٨٩٢ وقضية "رافاشول"، لن تلبث الاتجاهات الفوضوية أن تتزايد في الوسط الثقافي : فخلال حملة جمع توقيعات "فنيون" و"برنار لازار" و"كيار" و"فردينان هيرو" و"هـ. دي رنييه" و"سان بول رو" و"فيرهارين" من أجل أبناء أحد شركاء "رافاشول" .. شنت مجلة *"انترتيان بوليتيك إيه ليتيرير"* حملة صليبية من أجل الشعر الحر والفوضوية في آن، اللذين لا ينفصلان حتمًا[٩٦]؛ وأصدرت مجلة *"لا بلوم"* –في الأول من مايو ١٨٩٦– عددا خاصًا حول "الفوضوية"؛ ويؤسس "ب. ن. روانار" –البوهيمي والمتمرد– جريدة فوضوية *(آن ديهور)* التي اعتز "ستيوارت ميريل" بالمشاركة فيها[٩٧] . وفي عام ١٨٩٤، بلغ الفوران أوجه مع القضية الشهيرة التي تجاور فيها

–في قفص الاتهام– مجرمون سياسيون وكتاب معروفون (مثل "فنيون"، الذي سيشهد "مالارميه" من أجله)[٩٨] . ويصعب أن نتخيل –اليوم– "هذا الاضطراب الثقافي، وكل هذا الغليان في الحروب الكلامية، والمفارقات، والسباب والأفكار"، الذي كان يملأ باريس كلها في هذه الحقبة[٩٩] . ومن الطريف أن نعلم أن "مالارميه" نفسه، إذا ما كان خارج الخليط المشوش ، إلا أنه كان يتحدث "بتعاطف" عن محاولات "رافاشول" و"فايان"[١٠٠]، ويتعرف على نفسه –برحابة صدر– في شخصية "كاليكست أرمل" في "*شمس الموتى*"، حيث رسمه في ملامح فنان "محتج" و"ميال إلى الفوضوية"[١٠١] .

وكي ندرك معنى هذا الاضطراب كله ، وهذا الغليان الذي امتد في الأوساط الأدبية مثلما في الأوساط السياسية ، علينا أن نتأمل هذه العبارة التوجيهية لميربو التي وضعها "ليون ديشان" في صدر مقاله حول "الفوضوية" في "*لا بلوم*" ، في الأول من يناير ١٨٩٤ : "الفوضوية هي استعادة الفرد" . وهي ليست صيغة معزولة، لكنها الفكرة الجوهرية التي يسترجعها كل الكتاب بلا كلل، وكل المنظّرين، وكل المجادلين (ولا ينبغي أن ننسى العناوين التي يعطيها "باريه" لمؤلفاته التي سيكون صداها كبيرًا : "*عبادة الأنا*"، وهي ثلاثية نشرت بين عامي ١٨٨٨ و١٨٩١؛ و"*عدو القوانين*"، عام ١٨٩٢) . لم تكن الفوضوية، مثلما أدركها كتاب هذه الحقبة، هي الفوضى والهدم بلا هدف، لكنها (في المجال الأدبي، مثلما في المجال السياسي) تمرد الفرد ضد نظام قائم يضطهده ويحذفه . وقد أوضحت في الفصل السابق أن هذا التمرد (الذي يتخذ شكل التمرد الميتافيزيقي لدى الفنان) يقود الكاتب إلى رفض العبوديات، سواء كانت عقلانية أو عروضية، والسعي إلى "الإبداع" بإبداع عالم جديد، غريب، يخضع له وحده ويستمد منه وحده قوانينه وتنظيمه الداخلي[١٠٢] . وينبغي الإضافة –من الناحية التاريخية– أن ميول الكتاب الفوضوية، في الفترة بين عامي ١٨٩٢ و١٨٩٦، دالة على حالة روحية، وعن نزوع "انفصالي" لن يلبث أن يتضاعف : فالكاتب سيصبح –أكثر فأكثر– متمردًا، "ملعونًا"، واقفًا ضد المجتمع وضد العالم على نحو ما هما قائمان؛ وسيتخذ عمله –أكثر فأكثر– طابعًا فردانيًّا، غير اجتماعي (وسينتهي هذا بالسيرياليين إلى الحد الذي سيدمر فيه الأدب نفسه بنفسه، ويفنى في العدمية) : فتاريخ الراهن –مثلما يقول "كامو"– "يجبرنا على القول إن التمرد هو أحد الأبعاد الأساسية للإنسان . إنه واقعنا التاريخي"[١٠٣] . ومن هذا الواقع ، ليس الأدب سوى أحد مظاهره .

ولأن التمرد والدعوى الفردانيين كانا في القلب من الرمزية نفسها ، فسرعان ما سيبدأ كل شاعر طريقه الخاص ، متخليًا عن كل علامة مدرسية ، و –ما إن تحرر الشكل، ذات مرة، بشكل نهائي– فلن يطيع سوى "إيقاعه الشخصي" . ومن بين شعراء الجيل الثاني الرمزي ، سيصل البعض منهم إلى "صياغات" أدبية بسيطة ؛ وبالنسبة لأفضلهم ، لن تكون المساعي الشكلية سوى أداة غزو روحي .

هذه العودة إلى المغزى العميق ، الإيكاري ، لمحاولة تخطي "الأنواع" الأدبية ، وإلى رفع القدرات الفردية للشاعر إلى أعلى مستوياتها في اللغة ، تتزامن –ولا نملك سوى الاندهاش– مع إعادة طبع المؤلفات التي كان يصعب الوصول إليها حتى ذلك الحين (وقد اندفنت في المجلات الراكدة أو الطبعات المفقودة) ، التي تكشف أنها – بالتحديد – أكثر محاولات "إعادة تنظيم" اللغة الشعرية إثارةً للدهشة : قصائد نثر "مالارميه" و"لوتريامون" و"رامبو" .

وثمة تواريخ كاشفة للغيب : ففي تاريخ قصيدة النثر ، يعتبر عام ١٨٩١ أحدها ، إذ شهد نشر هذه المؤلفات الثلاثة الكبرى لتُطرح لأول مرة للجمهور العريض . ألا يمكننا أن نتأمل التوجهات الأدبية التي سترتسم ، لأنه ذات يوم تصفحت يد ما – بشرود ، في بادئ الأمر – الكتاب الذي تم شراؤه ثقة في بعض المقالات المنشورة في الصحف ؟

وقد جمع ديوان "*صفحات*" –المنشور عام ١٨٩١ لدى "ديمان"، ولأول مرة– قصائد "مالارميه" النثر الاثنتي عشرة، المتناثرة حتى ذلك الحين في المجلات الصغيرة . وكانت فرصة للنقد كي يشير إليه ويدرس هذا النثر الفريد : كتب عنه "ب . كويار" في "*ميركور*"، و"فيليه-جريفان" في "*انترتيان*"، و"فيرهارين" في "*ار موديرن*"، التي خصصت له عدة مقالات . وقد أشار "هنري دي رينييه" –في "*والوني*"، عدد شهري سبتمبر وأكتوبر– إلى جدة هذه اللغة "الإضمارية والمركبة والجهد الذي بذله "مالارميه" في الجملة كي يمنح الكلمة قيمتها الكاملة : "إنه يعتني بفصل الكلمات التي وحدتها العادات السابقة، ولا يستخدمها إلاّ مصفّاةً ومستعدة للتنقيح عبر علاقات جديدة" . ولاشك أن "فيرهارين" قد توصل إلى الخلاصة الأعمق من قراءة هذه الـ"*صفحات*" عندما كتب : "تقديم المفهوم الجوهري للأشياء في عمقه من خلال العابر واليومي ليس سوى نتيجة لهذا الاتجاه الروحي في الكتابة القاطعة"[١٠٤] . ونعلم أي تأثير هائل سيمارسه نثر "مالارميه" هذا، لا على "فيرهارين" فحسب، بل على الشعراء الشبان الذين كانوا يبدأون وقتئذ الحياة الأدبية؛ ولن نستطيع أن نحصره في بضع عادات أسلوبية[١٠٥] : لقد علّم "مالارميه" الأدباء الشبان "إعادة النظر" في اللغة، سواء من خلال النموذج الذي قدمه نثره، أو التعليم الشفاهي المنتشر في شارع "روما". كان –مثلما يقول "موكلير"– "نحويًا رائعًا"[١٠٦] بأسمى معاني الكلمة . ولاشك أن أفضل تعاليمه لم تكن في النصائح التقنية الخاصة بـ"طريقة وزن، ووضع، وترصيع الكلمة بطريقة تجعلها تبدو جوهرية لم يُسمع بها من قبل"، أو في "الإدغام الدقيق للجملة الاعتراضية"، بل في فكرة أن العالم –شأنه شأن تركيب الجملة– كل من علاقات، وأن على الكاتب –عبر توافقات كلماته وتنظيم جُمله– أن يعيد، بمعنًى ما، إنتاج نظام وتركيب جملة الكون . وثمة كاتب شاب –على الأقل– كان عليه أن يستفيد من الفكرة المالارمية في كتابه النثري الأول ، أعني "كلوديل" وكتابه "*معرفة الشرق*" .

عام ١٨٩١ : هو نفس العام الذي شهد إعادة طبع *أناشيد مالدورور*"، المنشورة في بلجيكا عام ١٨٧٤، واختفت منذ ذلك الحين . وقد سبق هذه الطبعة الجديدة مقال مدوٍّ لليون بلــــوي، نُشر في "*لا بلوم*" في الأول من سبتمبر ١٨٩٠، ألقى أضواء مثيرةً حول "الشاعر المجهول، المثـــير للجنون، والوحشي للغاية"، الذي انبثق من الظلام في اللحظة المحددة التي يمكن لتأثـــيره –مثلمـــا لاحظ "بلوي"– أن يكون الأكثر فاعلية : "قصيدة النثر الرائعة هذه، التي كادت تصبــــح نـــادرةً للغاية، ولا يعرفها سوى بعض الفنانين الذين يتناقلونها، بتوصيات مشددة، من يد ليد، ستكون – بالتحديد– محور التأمل الأكثر فاعلية للأرواح العميقة في نهاية هذا القرن" . والمقال[١٠٧] ، الطويل إلى حد ألاّ يمنح القراء فكرةً عن "هذا الكتاب المتنافر والرائع"، يتضمن لمحات على صواب مضـــيء حول "السخرية الشيطانية" للقصيدة، و"الحنق الكبير للمؤلف ضد الله، وأهمية التحولات" . وثمـــة أشياء قليلة عن الشكل الأدبي – لكن هذا القليل أساسي : "إن أسلوب *أناشيد مالدورور* –وفقـــا لما يكتب "بلوي"– هو نوع من المبتذل المرسوم في شهوة هاذية لشخص مختل . وستكون أصالتـــه بلا قيمة بدون الحدة الخاصة للغاية لنبرة معينة تثير دهشة بعض الشياطين و لم أعثر عليــــها في أي أدب آخر" . هذه النبرة المجنونة، والضراوة الهدَّامة، المحطِّمة لكل الحواجز، المهتاجـــة ضـــد الأدب وضد الإنسان وضد الله : من هنا مثلما –من خلال جدة الصور[١٠٨]– كان لشعر "لوتريـــامون" الحاد والفوضوي أن يؤثر على الجيل الجديد . ومن المدهش أن نرى "*أناشيد مالدورور*" منذ عـــام ١٨٩٤، تجرف وتفك قيود الشاب "جاري"، وهو مايزال حينئذ في بداياته الأدبية .

وأخيرًا عام ١٨٩١، الذي شهد نهاية خريفه (عندما كان "رامبو" يحتضـــــر في مستشـــفى مارسيليا، حيث توفي في ١٠ نوفمبر)، أولاً صدور الطبعة الأولى من "*أشعار*"، ثم طبعة جديدة من "*إشراقات*" مصحوبة بـــ"*فصل في الجحيم*"، المجهول حتى ذلك الحين، وتسبقهما "*لمحة*" فيرلين[١٠٩] . وكانت "*لافوج*" قد أصدرت "*إشراقات*" لأول مرة في عدد محدود للغاية من النسخ . وســـتصل الطبعة الجديدة إلى كل الشعر الشاب وتثير اضطرابه . ولن ينتهي أبدًا إشعاع "رامبـــو"، الـــذي ستضاعفه أيضًا فتنة حياته الأدبية الخاطفة، وطريقته "المترفعة بلا تنازلات – كفوضوي في أعمـــق روحه"، مثلما سيقول "مالارميه"[١١٠] . وسيتغلغل تأثيره –الذي ساهم بقوة في ميلاد الشعر الحر– في شعراء الجيل الثاني بعمق . ويبدو أن الحساسية لم تعد فقط إزاء الشكل الحر لنثره، وإنما لـــثراء شعره، وحيوية صوره، ودلالة تمرده بشكل خاص، الذي كان أكثر من تمرد أدبي . إن "رامبو" هو سيد الفوضوية والفردانية، والعالم الشعري الذي يبنيه مؤسس على انهيار المجتمع والقواعد، ســـواء الأخلاقية أو الأدبية، والمبادئ العقلانية – وحتى تلك الخاصة بمستويات المكان والزمان . فـــهو – بضربة واحدة – يحرر المعنى السحري وما فوق الطبيعي في الإنسان، ويضعه في حالــــة رؤيـــا . وأسلوبه نفسه – هذه اللغة المتنافرة، اللاهثة، والمفككة ، التي تعرف –رغم هذا، دائمًا– إلى أيـــن تتجه : درس رائع في الكثافة الغنائية، والحيوية ، والهدم وإعادة بناء اللغة . لم يكن "رامبو" أستـــاذًا للجيل الثاني من الرمزيين فحسب، بل إلههم، مثلما يمكن أن تؤكده لنا شهادات "بول فـــور"[١١١]

و"كلوديل"[١١٢] و"فاليري"[١١٣]، ومراسلات "جيد"[١١٤] . وإذا ما كان تأثيره على البعض محسوسًا أو مُعترفًا به : "كلوديل"، "سان-بول رو"، "ل. ب. فارج"، على سبيل المثال، فيمكننا القول إنه أصبح مستحيلاً بعد عام ١٨٩١ كتابة قصائد نثر دون أن يكون ماثلاً في الروح نثر "*إشراقات*" الساطع ونبرتها التي لم تُسمع من قبل .

"مالارميه"، "لوتريامون"، "رامبو" : ثلاثة أنبياء لعصر أدبي جديد، ثلاث رسائل مختلفة بلاشك، لكنها تتلاقى في نفس الفكرة الأساسية : إن الشعر ليس عملاً ترفيهيًا، واكتمالاً شكليًا، أو حتى موسيقى إيحائية فحسب، بل أيضًا مهمة روحية وخلق لعالم . إن رفض التعرض لإهانات النَّظم الكلاسيكي، واستخدام النثر لا كـ"صيغة" فنية قابلة لمؤثرات غير مسبوقة، وإنما كلغة جديدة، أكثر أصالةً وصلاحيةً للفعل الروحي، يتأكد كموقف ميتافيزيقي . وبقدر ما سيستلهمون هذا التعليم الرفيع، بقدر ما سيتخطى شعراء نثر الجيل الثاني من الرمزيين، المساعي الإيقاعية والتقنية لأجدادهم .

قصيدة فنية ونثر فوضوي . الانشقاق

ويمكننا القول (على نحو عام للغاية) إننا نجد أنفسنا قد وصلنا ، حوالي عام ١٨٩١، إلى تقاطع طريقين : فقصيدة النثر "الفنية" ذات الشكل الصارم ، وقصيدة النثر ذات الاتجاه الفوضوي والشكل الحر ، بعد أن التقتا ونزعتا إلى الامتزاج في شكل وسيط (سيكون، عمومًا، قصيدة الرمزية "الموسيقية"، كشكل أكثر مرونة، وأكثر حرية من القصيدة البارناسية ذات المقاطع ، لكنها — على المستوى الفني ، رغم هذا — تُبنَى على استعادات للموضوعات والإصاتات التي تستخدمها ، والتي تجعل من "زمن" القصيدة — كما سبق أن قلت — "زمنًا" موسيقيًّا") ، ستتباعدان الآن أكثر فأكثر، محكومتين بتوجههما الخاصين نحو اتجاهات مختلفة تمامًا . واللافت للنظر أن كلاً منهما ستميل إلى الاقتران بالشكل التعبيري الذي يتوافق مع الاتجاهات الأساسية : ستقترب قصيدة النثر الفنية —التي تضعف صيغتها— من قصيدة النَّظم ، وستنتهي بالذوبان في الصيغة المنظومة ؛ وستنحو قصيدة النثر الفوضوية — التي تتضاعف وتتنوع باستمرار ، كلما ازداد الزخم الفرداني — إلى الذوبان في النثر الخالص، والعودة إلى أنواع كانت، في حالات معينة، منحدرةً منها : الأقصوصة، التأملات، "الأشياء المرئية" . حالة "مندلية"* أدبية غريبة ! ولكن بينما تعود بعض الأشكال إلى طابع *القصيدة* أو *النثر* "الخالص" ، ستولد أشكال جديدة راسخة وقابلة للحياة ، لكنها ستخضع لتأثير الفردانية الفوضوية ، يرافقها تحول في مفهوم القصيدة : مفهوم لم يعد يتضمن تنظيمًا مفروضًا من الخارج ، وإنما وحدة عضوية تتوافق مع رؤية متسقة وفردية للعالم ، وبشكل أدق ، لخلق عالم خاص بكل

* نسبةً إلى "**مندل**" ، مؤسس علم الوراثة .

شاعر . فابتداءً من نهاية القرن ، لم يعد الأمر يتعلق بـ"شعرنة" أو"موسقة" النثر ، وإنما بتساميه .

وكي نوضح –بطريقة ملموسة أكثر– هذا الانشقاق الذي يفصل، حوالي عام ١٨٩١، بين حاملي مباخر الجمال الشكلي والشعراء الذين يريدون أن يجعلوا من اللغة أداة غزو واكتشاف، يمكننا أن نذكر مثالاً دالاً : تلك الاختلافات التي ستباعد بين كاتبين شابين، ثم تضعهما على طرفي نقيض تمامًا، وكلاهما "شاعرا نثر" مبتدئان في هذه الحقبة، "بيير لووي" و"أندريه جيد". "لووي"، البارناسي المتأخر الذي يرى مثاله في "الجمال" والكمال الشكلي؛ و"جيد" الذي لا يستطيع الاكتفاء بالمثال البارناسي[١١٥]، والذي يرفض كل الحدود (والشكل واحد منهم)، ويطمح إلى اللانهائي وما لا يوصف . ومنذ يونيو ١٨٩٠، يلمح "لووي" إلى "الهرطقة" الأدبية التي تجعل "جيد" يقول إن "*الشكل* ليس كل شيء في الأدب"[١١٦] . فبالنسبة للووي، "مهما كان توهج الفكرة، فهي دائمًا في مرتبة أدنى من الشكل" . والواقع أن الشكل الكامل، بالنسبة له، هو ما يسميه "الشعر الحر غير المقفى"، وفي قول آخر، "النثر المثالي، الموقّع مثل الشعر"[١١٧]؛ وينصح الكاتب المنمق المقبل لـ*أغاني بيليتيس* "جيد" بأن يجعل من الشعر "تمرينًا لا غنى عنه من أجل النثر". ونراه –في الأول من سبتمبر ١٨٩٠– يلوم صديقه على أنه يرص "الكلمات بلا وزن ولا إيقاع"، ويستدعي نص "بروتوس" : "Etim in soluta oratione dum versum effugeres, modum tamen et numerum quemdam servari oportet[١١٨] . وعلى النقيض يبحث "جيد"، الذي يكتب في هذه الحقبة "*كراسات أندريه والتر*"، "لا عن توافق الكلمات بقدر بحثه عن موسيقى الأفكار"[١١٩]؛ وهو يتمرد ضد "الكمال الرصين، والمثالي والجامد"[١٢٠]، الذي هو مثال "لووي"، بل ضد الصياغات المتصلبة لتركيب الجملة[١٢١]؛ ويجعل بطله يقول: "لقد صنعت لنفسي لغةً وفق مشيئتي. باللغة الفرنسية ؟ لا ، أريد أن أكتب بالموسيقى"[١٢٢] . ولم يكن هذا التعارض الجمالي، فضلاً عن ذلك، سوى مظهر لتعارض أعمق كان "لووي" يعيه بوضوح عندما كتب في يوليو ١٨٩٠ إلى صديقه : "أنت تريد أن تشعر، وليس مهمًّا بماذا . أما أنا، فأريد أن أعبِّر، أن أعبِّر عن *الجمال* الوحيد"[١٢٣] . وتتملكنا الدهشة من تأخر القطيعة (التي لم تصبح تامةً إلاّ بعد "*مستنقعات*" عام ١٨٩٦)، كل هذه السنوات بين كاتبين كان مزاجهما متناقضين للغاية، في حين أن "جيد" لم يكن يتحمل تشدد "لووي" *الفني* منذ فترة طويلة[١٢٤]. وتكشف أعمالهما –على أية حال– عن مفهومين مختلفين لقصيدة النثر : المفهوم البارناسي، الذي سيؤدي إلى تحقيق "*أغاني بيليتيس*"[١٢٥]، والمفهوم الأكثر حرية، إن لم يكن فوضويًّا، لشعر "تتفجر الجملة" فيه بفعل غنائيته، ولن يكف عن مطالبة كل أشكال النثر والآيات بإمكانيات تعبير متنوعة بلا حدود؛ وهو مفهوم سيقود "جيد" –صاحب "*أندريه والتر*"– إلى "*قموت الأرض*" .

وينبغي على دراسة حول قصيدة النثر بين عامي ١٨٩١ و١٨٩٧، أن تفسح مكانًا لكل من هذين التوجهين، لكن الوقائع سرعان ما ستثبت لنا أن القصيدة التشكيلية –شأنها شأن البارناسية

نفسها- هي آثار عهد منصرم بأكثر من كونها صيغة للمستقبل . وفضلاً عن ذلك، فإن قصيدة النثر -باقترابها من النثر الخالص- ستثرى الآن (إلى حد المخاطرة بالفناء)، ومثل "أنتيه" الذي كان يستعيد قواه بلمسه "الأرض"، أمه -فإنها تستعيد الحيوية بالتماس مع الحقائق الجوهرية للغة .

١) أفول قصيدة النثر ذات الشكل الصارم

لم تعد قصيدة النثر ذات الشكل الصارم والمبنية على المقاطع -المنحدرة من "ألويزيوس برتران"، التي رعاها البارناسيون- سوى بقايا في الحقبة الرمزية، ولن يمارسها بعد ذلك سوى كتاب الترجمات المزعومة : وقد لاحظنا أن شكلاً بهذه الصرامة ومحدودًا إلى هذه الدرجة، غالبًا ما يستخدم في إخفاء الافتقار إلى الإلهام، ويدفع نحو الاصطناع؛ وأن "الروائع الأدبية الصغيرة" ليست -أحيانًا- سوى تحف مألوفة من أجل الأرفف، أو حلقات مناشف ملفوفة جيدًا .

وقد قادت الاتجاهات الرمزية وتأثير "بودلير" القصيدة "الفنية" إلى التحول، وإلى ترويضها - لكن الرغبة في "كتابة موسيقية" ستؤدي، مع ذلك، إلى استعادة نفس الأساليب . لقد استلهم البارناسيون الأغنية (الليد أو النشيد الغنائي)، واستلهم الرمزيون "فاجنر": فاللازمة تُسمَّى -منذ ذلك الحين- موضوعًا رئيسيًّا leitmotif ، والتكرارات تصبح استعادات، ويتضاعف السجع والمحارفات : لكن الأمر يتعلق -عمومًا، دائمًا- بفرض تنظيم *دائري* على القصيدة، وتوليد "*حاضر أبدي*" عبر الإيقاع. ويمكننا أن نطبق على هذه القصائد "الدائرية" -وحدها- التمييز الذي طرحه "جوستاف كان" عام ١٨٩٨: "ثمة صيغتان لقصيدة النثر : الأولى تشكيلية، موجزة، صارمة، أتى بها "لوي برتران"؛ والأخرى إنشادية، موسيقية، جددها "بودلير" في رائعته "*محاسن القمر*"[١٢٦]. وبعض القصائد أيضًا -من بين القصائد موضع الدراسة- يصعب تصنيفها بسهولة في إحدى الفئتين . ويمكننا -رغم هذا- أن نتبنى تقسيم "كان"، الملائم إلى حد بعيد، لقصائد النثر "الفنية" : فمن ناحية ، هناك القصائد التشكيلية أو البارناسية؛ ومن ناحية أخرى، ثمة القصائد الموسيقية، البودليرية - الرمزية .

"ب . لووي" *والقصيدة البارناسية*

والممثل الأكثر أصالة للشعر النثري "التشكيلي" و"البارناسي" هو "بيير لووي"، الذي أشرت -فيما سبق- إلى مثاله البارناسي عن الكمال الشكلي . ومن المثير للاهتمام أن نراه يبحث عن

تحقيق هذا المثال في النثر لا في الشعر، وقد فسر نفسه هكذا عام ١٨٨٩ في مشروع خطاب(١٢٧) : فطبقًا له "يجعل إيقاع الشعر –وقد بلغ كماله– القافية بلا قيمة"؛ و"الفقرة المكتملة" –من ناحية أخرى– ليست شيئًا آخر سوى "التتابع اللانهائي للشعر الحر (الذي لم يتناوله أحد بشكلٍ جيد منذ "لافونتين")" . لكن "ما هو الشعر الحر غير المقفى، إن لم يكن النثر ؟ والنثر المثالي، الموقع مثل الشعر .. " . وينتهي إلى "إنني أميل نحو هذا النثر، ولا أعتبر الأبيات التي سأكتبها إلاَّ سلسلةً من التمارين التمهيدية، التي لا يمكن الاستغناء عنها". ونثر كهذا، "موقّع مثل الشعر"، هو نثر "*أغاني بيليتيس*" المنشورة عام ١٨٩٤ .

وفي هذا "الأغاني"، التي فازت بإجماع النقاد في هذه الحقبة، نشهد مميزات وعثرات نوع كهذا . ولاشك أن اللغة مصفاة ، مكثفة ومتناغمة : فلووي يعرف كيف يتجنب — في إعادة بنائه للحياة اليونانية– مخاطر المعرفة العلمية الواضحة للغاية؛ إنه يتجنب أيضًا الأساليب المفرطة في الميكانيكية والتكرارات أو "اللازمات"؛ عندما نكون قد قلنا كل ذلك وأعجبنا بالإتقان الشكلي لهذه القصائد الصغيرة، كـ"سوناتات نثر حقيقية"، حسب تعبير "هـ. دي رينييه"(١٢٨)، فسنكون قد قلنا تقريبًا كل شيء حول "*أغاني بيليتيس*" . وينبغي مقارنتها بـ"*جاسبار الليلي*" — على سبيل المثال– لنشعر بمدى ابتعاد مقاطع "لووي" عن إثارة الانفعال الشعري على النقيض من مقاطع "برتران": فنحن مهتمون هنا بمتابعة حياة "بيليتيس" بنفس الاهتمام الذي تتطلبه قراءة رواية– وربما تلك هي البراعة الكبرى للووي في أنه عرض الحياة كما في رواية، تلك الحياة "التي تبدو من خلال مظاهر مألوفة أو عاطفية"(١٢٩)، للعاهرة اليونانية الصغيرة: لوحات أنيقة، "أغنيات"، وحكايات متحفظة، حيث تختلط الحسية – في الكل– باستمتاع (في العمق) والطهارة (في الشكل). وقد قيل الكثير عما كشفه "لووي" في هذه "الأغنيات" من حس يوناني للغاية بوزن الشعر والجمال؛ وهو ما أود أن يكون صحيحاً، لكن بشرط أن نفكر في يوناني من "إيونيا"(١٣٠)، يتمتع برهافة أكثر من تمتعه بالقوة، ويبدو "وسيمًا" لا كبيرًا . وحتى في الإيقاع، فثمة شيء ضعيف إلى حدٍّ ما؛ فالفاصلات العديدة تقسم الجمل إلى شذرات قصيرة، ثمانية المقاطع غالبًا(١٣١)، تتجاوب بطريقة تماثلية(١٣٢) . وثمة –بلاشك– أجزاء فاتنة في هذه "الأغنيات" تصلح كمختارات، ولكن كيف نشعر بالتأثير حقًا من ترجمة مستعارة –نوع مصطنع للغاية بالضرورة، مادمنا لا نستطيع هنا أن نشعر باهتزاز قلب يوناني حقيقي، ولا التواصل مع "*الأنا*" الأصيلة للشاعر — المهموم فحسب ، من ناحية أخرى– "بالتعبير عن *الجمال* الوحيد" ؟ لا ينبغي أن نخاف من تكرار أن الترجمة المستعارة (سواء قام بها "باري" أو "شاتوبريان" أو "بيير لووي")– هي نوع زائف، خاصةً أن خطورته تكمن في سهولته الكبيرة، وأن روائعه ليست سوى روائع زائفة .

وقد أظهر "مارسيل شووب"، بمعارضة الشاعر "هيرودا" (أو "هيروندا")، تنوعًا وحريةً وواقعيةً تصويريةً أوفر، داخل نفس النوع: إن "*إيماءات*"–التي نشرت أيضًا عام ١٨٩٤– هي،

مثلما يقول لنا "ب. شامبيون"، "فانتازيا ساحرة تُدخلنا إلى عالم آسيوي وهيلليني في آن، حيث تطيب نفس مارسيل شووب"(١٣٤) . وثمة كثير من الصلات بين "شووب" و"لووي" فيما يتعلق بالإيقاع وصفاء اللغة(١٣٥)؛ ومع ذلك، يضحي "شووب" بصورة أقل فيما يتعلق بالإيجاز والتخطيط الصارم للقصيدة (نعلم أن كل *أغاني بيليتيس* " مكونة من أربعة مقاطع). ولكن ما يمايز بين الشاعرين هو أن "لووي" تشكيلي خالص، وبعبارة أخرى، يظل على سطح الأشياء ولا يتماس إلا مع العالم الخارجي؛ أما شعر "شووب" فهو ذو نزعة رمزية(١٣٦)؛ بمعنى أنه يوحي عبر وسائل الظواهر المرئية بدلالات أكثر خفاء، ويجعلنا نخمن مستوًى ثانيًا خلف الشخصيات الأفقية للوحة القديمة؛ وهو ما يمنح بعض القصائد عمقها، وكثافة مدلولها: وهكذا الأمر بالنسبة لـ"*ثقوب الناي الستة*"، أو المجاز الغريب المسمى "*السباقات الثلاثة*"(١٣٧) . وينبغي أن نضيف أن بعض الموضوعات تمنح الكتاب –بإلحاحها- لونًا خاصًا: وبشكل خاص موضوع الموت، المختلط بموضوع النسيان (الذي يرمز له بماء "ليتيه" و"الخشخاش الحزين لحقل النعاس"(١٣٨))، الذي يملأ القصائد الأخيرة من "*خاتمة*". هذا الكتاب "الذي يبدأ ببائعي السمك والنساء"، مثلما يقول "ب. شامبيون"، "ينتهي بأنهار جهنمية"(١٣٩) . وسيكون بلا ضرورة أن نضيف أن "*أغاني بيليتيس*"، التي لا يتمتع خيالها بمذاق الرماد هذا، قد شهدت نجاحًا أكبر ..

وبشكل عام ، يدين المؤلفون الآخرون لقصيدة النثر ذات النمط التشكيلي والبارناسي ، بميلهم إلى المقاطع والإيحاءات التصويرية، إلى "ألويزيوس برتران": لنذكر "هنرى مازيل" مدير "*ارميتاج*" الذي ملأ إنتاجه كل المجلات الصغيرة، بالإضافة إلى مجلته: وسيكفي أن نعيد نشر مقطع من "*منتصف الليل في الجيتو*"، كي تتبدّى لنا – على الفور- صلة القرابة مع " *اللحية المدببة*"، على سبيل المثال (بما فيها من سجع) :

Par les flaques et les cloaques, un beau jeune homme s'avance,
non sans précauton; Pourtant sa capuche eat jaune et, ayant buté,
il jurat trés haut par le Dieu d'Abraham et de Jacob.

عبر البرك والقاذورات، يتقدم شاب وسيم، ليس بلا حذر؛ غير أن قلنسوته صفراء و، إذ يتسم بالعناد سبَّ جهاراً رب إبراهيم ويعقوب(١٤٠) .

ويقع "دانييل لانتراك" –هو أيضًا، مثلما يلاحظ "ج. كان"- "تحت تأثير " آلويزيوس برتران" بشكل كامل"(١٤١) . ونشعر ببزوغ المعارضة عندما نقرأ في "*خيمياء*": "بطول الحوائط امتد ظل الأشجار القرنية والقماقم المصفوفة .. وانهار الموقد في حسرة"(١٤٢)، أو نرى هذا التعارض العنيف بين الظل والضوء، على طريقة أسلوب الرسم المطبوع :

كان زجاجي (الملوَّن) المشقوق سائلاً من ضوء، وظِلٌّ منضدتي يأكل رجلي[١٤٣].

أما عن المحاولات الخاصة بالإصاتات، فالجملة التالية ستعطينا فكرةً عنها :

... les violions sifflent, les hasses essouflées s'étouffent, les altos barytonnent, les petites flûtes s'élancent en trilles clairement roulés...

... تصفر آلات الكمان، تختنق الأوتار الغليظة اللاهثة، وتنفخ الكمانات الوسطى، وتندفع النايات الصغيرة في زغردات ملتوية بوضوح ...[١٤٤]

لا يتعلق الأمر هنا سوى بتناغم قائم على المحاكاة، وهو أسلوب كثيرًا ما استخدمه "برتران"[١٤٥]، ويستدعي- بشكل خاص- المحارفة؛ وليس "لانتراك" الوحيد الذي استخلص منه مؤثرات تصويرية[١٤٦]. وعلى النقيض، يصبح السجع في النثر وسيلةً فنيةً هامةً للغاية، وسنرى أن استخدامه المنتظم- في نهاية مجموعة الكلمات- يتيح للشاعر خلق إيقاع ملحوظ بشكل أكبر، يقترب من إيقاع الشعر .

وقد سبق أن قلت إن المحارفة- شأنها شأن القافية- يمكن استخدامها كنسق إيقاعي، وإدخال توافقات وتقطيعات إلى أجزاء منتظمة في القصيدة. فما هي القافية، في واقع الأمر ؟ لا شيء (على الأقل، بالنسبة للأذن) سوى سجع تسبقه أو تليه محارفة، تتم استعادتها في نهاية مجموعات المقاطع اللفظية ذات الطول الواحد. فلنلغ تساوي المقاطع اللفظية للأبيات، ولنقلص القافية إلى سجع، فنحصل- بذلك- على الشعر الحر. والواقع أن أنصار الشعر الحر لم يتخلوا- أبدًا، تقريبًا- عن استخدام السجع، رغم إمكانهم التخلي عنه نظريًّا، وهو ما يمنح الأبيات بصمتها النهائية، ويسمح بتجميعها سواء بشكل زوجي أو بمقاطع (وذلك دون خسارة السجع الداخلي، المستمد مباشرةً من تقنية قصيدة النثر). ولنكتب الأبيات وراء بعضها بالتتالي، دون الالتزام بسطر الشعر الحر المسجوع، فلن نحصل على شيء يختلف كثيرًا عن هذه الفقرة لـ"ا. كلوار"، التي تشكل جزءًا من قصيدة نثر بعنوان "*عذراء فاينس*"، المنشورة في "*ارميتاج*"، في أكتوبر ١٨٩٤ :

Hou! le vent du norit hou! Hou! Ce berger sinistre et fou, éructant son rauque refrain, tord les chénes des ravins, la tignasse rouge des bruyères et flagelle de cinglantes lanières la fine ouate des moutons falots bondissant par les broussailles et les flots. Hou! comme ce soir, il est bourru le gueux, ce soir!

هوو ! ريح الشمال هوو ! هذا الراعي الكئيب والمجنون،
يتجشأ لحنه الأجش، يلوي سلاسل الأودية، الشَّعر الكث الأحمر
لزهور الخَلَنج وسَوْط قاس من سيور الوبر المندوف الناعم للخراف
المازحة، المتقافزة عبر الأدغال والأمواج. هوو !. مثل هذا *المساء*،
إنه مشاكس، هذا الصعلوك، هذا *المساء* !

وأُنَحِّي هنا جانبًا- عن عمد- السجع الداخلي (وبشكل خاص السجع أو التناغم القائم على المحاكاة في rouge أحمر، و ouate الوبر، و moutons الخراف، و broussailles الأدغال، و bourru مشاكس التي تنقل عويل الرياح): من الواضح أن تتابع المسجوعات التي أكدت عليها، الموجودة في نهاية مجموعة الكلمات والمجمعة بشكل زوجي (يمكن اعتبار " flagelle سَوط" سجعًا داخليًّا) ينتج تأثيرًا *إيقاعيًّا* ويقطِّع النص إلى شعر حر حقيقي، ويكاد النثر أن يقتصر هنا على مجرد تنظيم طباعي.

ونصل- بذلك- إلى هذه النتيجة المميزة للغاية: في الوقت الذي يُروِّض فيه الشعر الحر، ويقترب من النثر، يعثر النثر "الفني"- بفعل البحث عن أوزان أوضح- على القافية، وينحو إلى الالتحاق بالشعر. لكن ثمة ما هو أفضل: فالنثر- وقد امتلأ بالسجع على هذا النحو- ينجح في الالتحاق لا بالشعر الحر فقط، بل ببيت الشعر المنتظم، بتجميع الأجزاء المقطعية المتشابهة بشكل زوجي. فكلوار نفسه ينشر- في *"ارميتاج"*، في ديسمبر ١٨٩١- "نشيدًا غنائيًّا" نثريًّا (مع "مقطع أخير")، بعنوان *"من أجل عربات المسافرين القديمة"*، ينتهي فيه كل مقطع بنفس المكلمات: "عربة المسافرين الجدة الطيبة، عربة المسافرين في القديم". ونقرأ- على سبيل المثال- في نهاية أحد المقاطع:

(إنه دائمًا هو نفسه أيضًا) البلد العذب الذي زرته عدة مرات،
عربة المسافرين الجدة الطيبة، عربة المسافرين في القديم.

ولنحسب أجزاء الجملة: لدينا "بيتان" من ستة أجزاء، يعقبان بيتين من سبعة أجزاء (وسنلاحظ أن القافية- وقد أصبحت منذ ذلك الحين أقل ضرورةً للإشارة إلى الوزن- يتم إهمالها في "عربة المسافرين الجدة الطيبة")؛ بل لدينا إرجاء حق (إرجاء مضاد، بشكل أدق)، وهو نفس البرهان على بيت لم يعد حرًّا، بل أصبح كلاسيكيًّا:

البلد العذب / الذي

زرته عدة مرات

وها هو النسق وقد دُفع به إلى أبعد من ذلك أيضًا، في مقاطع من "قصيدة نثر" مزعومة لـ"ي.رامبوسون"، منشورة في *"ارميتاج"* في يناير ١٨٩٥ :

تتراقص قذائف مائية على الأفق المجنون – إنه العيد الغريب لروحي المتألمة.– وقلبي، قلبي مجنون بالحب !– لماذا روحي متألمة.– وقلبي، قلبي مجنون بالحب!– لماذا روحي متألمة ؟

وصانعو قوالب الرخام في الأحراج– يبدون كأنهم يدعونني إلى بعض الحنان: – أية نايات في الأحراج– تنفث هذه الريح المترعة بالحنان ؟

لست أنا من وضع هذه الشُّرط للفصل بين الـ"أبيات"(بيتان من عشرة مقاطع + بيتان من ثمانية مقاطع)؛ إنه "رامبوسون" نفسه على الأرجح كي لا يتعب نفسه بالعودة إلى أول السطر. وتتمثل الـ"قوافي" هنا في كلمات مكررة، مثلما فعل "فيرلين" أحيانًا– الذي نشعر بتأثيره في المقطوعة كلها. لدينا هنا مقطوعة من أبيات كلاسيكية؛ كلاسيكية إلى حد أن بيت "قاطعي الرخام في الأحراج" يبدو لنا مفزعًا مثلما يفزعنا بيت مفتعل في قصيدة متسقة .

وثمة– أيضًا– مهارة أكبر، وتنوع إيقاعي أكبر في المقطوعات "المسجوعة" و"المنغَّمَة" لـ"سان–بول–رو"، الذي لن يكف أبدًا (ربما تحت تأثير صديقه "بول فور") على مدى حياته الطويلة كشاعر نثر، عن المراوحة بين القصائد الحرة للغاية والمنثورة تمامًا، والقصائد المنغَّمة بشدة، حيث تخلق عودة الأسجاع لعبةً بارعةً من الإيقاعات: وقصيدة *"اليمامة"*(١٤٧)، المؤرخة بـ"مايو ١٨٩٦، غابة آردين"، تبدأ هكذا :

La colombe roucoule; écoute, un caillou roule en le souffle qui coule ou croule dans le joujou frêle de son cou.

Mon âme a la couleur de son baptéme, et, mêmement qu' à Bethléem où le duvet des anges tenait lieu des langes, le bout rose d'un sein pâle dans ma bouche pose une goutte d'opale.

اليمامة التي تهدل؛ أنصت؛ حصاة تتدحرج من النفثة التي تنثال أو تنهال في اللعبة الهزيلة لعنقها.

لروحي لون تعميدها، و، أيضًا في بيت لحم حيث زغب الملائكة يقوم مقام الأقمطة، تضع الحلمة الوردية لثدي شاحب في فمي قطرة من عين الحر .

وإذا ما كان هدف الـ ou و r و l للازمة : "اليمامة تهدل roucoule .." هو خلق تناغم غريب قائم على المحاكاة (ينطلق من المحاكاة الصوتية لـ "roucoule = تهدل")، فإن أسجاع المقطع، التي

تتجاور اثنتين اثنتين، تجذب الانتباه إلى تجمُّع الأجزاء الإيقاعية، ذات الأطوال المختلفة والمركبة ببراعة .

لكن، إذا ما قمنا بخطوة أخرى، فستنغلق الدائرة التي تعيدنا إلى أكثر الأبيات الكلاسيكية كلاسيكية، أعني البحر السكندري. وقد نشرت *"لا بلوم"*، في الأول من أبريل ١٨٩٢، مقالاً عن "ريوتور"، "فتى المستقبل"، ونشرت له عدة "نثريات موقّعة"؛ وسأنقل بداية واحدة منها، *"القميص المتّسخ"*، التي كانوا- فيما يبدو- "يتحدثون عنها كثيرًا" في هذه الفترة (والقميص المذكور رمز للبؤس) :

> ألاّ أستطيع التخلّي عن القميص المتّسخ، الممتلئ شحمًا والكئيب، بثنيات تفوح بروائح تخفي المَني، القميص المليء بهذا الطّين المنفر لكل حرماتنا .
>
> لقد ظل شاحبًا دائمًا على جسدي الطفل، يحتويه بخرقة ذات لون ثابت بشع، ورغم هذا دائما، فتحت القميص المتّسخ، عثرت على جسدي الطاهر والغض مثل الزعتر...(١٤٨)

ها نحن قد عدنا-هذه المرة- إلى كل فخامات وعبوديات البيت الكلاسيكي: القافية الغنية، بحروفٍ التأكيد الصامتة (لكنها لا تشكل- مع ذلك- قافيةً بالنسبة للعين، مادامت teint تصنع قافية مع thym)؛ والحساب الدقيق للمقاطع اللفظية، مع وقفة ثابتة تمامًا بين شطري البيت: ما من بيت ثلاثي المقاطع؛ فريوتور لا يمنح نفسه حتى الحريات التي اكتسبتها الرومانتيكية .. وبطبيعة الحال، نرى عودة ظهور الإرجاء (القميص الممتلئ / بهذا الطين المنفّر) وأكثر أنماط التعاكس كلاسيكية، لضرورة النَّظم الصارم: "يحتويه بخرقة ذات لون ثابت بشع" .

لقد انغلقت دائرة قصيدة النثر البارناسية مرةً ثانية: لم يتبق أي شيء من الحريات- ولا الإمكانيات- الخاصة بالنثر. وحدها الحيلة الطباعية هي التي تتيح وضع عنوان "نثر موقّع" على أبيات "ريوتور" .

بول فور

في النقطة التي وصلنا إليها، يبرز تلقائيًا اسمه في الذهن : "بول فور". فبعد الأمثلة التي ذكرتها، يمكن لشعر "بول فور" أن يبدو- في بادئ الأمر- لا كتجديد عبقري، وإنما كإنجاز ضروري للتطور الحتمي الذي يعيد قصيدة النثر "الفنية"- في مساعيها من أجل التماثل، والتوازن، والانتظام- إلى القوانين نفسها التي تحكم الشعر. وإذا ما تأملنا التواريخ، فسنلاحظ- بالفعل- أن

دواوين "بول فور" الأولى- "*ثمة صرخات هنا*" و"*الأصابع في المفاتيح تقريبًا*"، عام ١٨٩٥- لاتزال مكتوبةً في أشعار حرة للغاية: ويلاحظ "إ. بيلون"- في "*إرميتاج*"، أبريل ١٨٩٥- أنه "لا وجود هنا لأشعار، بل نثريات موقَّعة مزعجة، عيبها أنها نتاج موهبة". وفي هذه الفترة، كانت "أشعار" بول فور تلام على أنها نثريات موقَّعة في واقع الأمر؛ واعتبارًا من عام ١٨٩٦، سيكتب "أناشيد غنائية" في شكل نثر[١٤٩]، وستُلام- آنئذ- على أنها أبيات في واقع الأمر[١٥٠]. عندئذ، يُطرح السؤال: هل "بول فور" استكمال عادي لـ"جلوار" و"ريوتور"، إلخ .. تسبق "نثرياته النظمية"- إذا سمحت لنفسي بقول ذلك- نثرياتهم (بصرف النظر عن "منديس"[١٥١])؟ أم أنه خلق حقًا "أسلوبًا جديدًا"، مثلما يؤكد "ب. لووي"[١٥٢]؟

ونحن نمتلك المعلومات الكافية- من "بول فور" نفسه- حول ما أراد تحقيقه. وقد صرح- عام ١٩٠٥- أنه سعى إلى "أسلوب يمكن أن ينتقل، وفقًا لرغبتي- من النثر إلى الشعر، ومن الشعر إلى النثر: والنثر الموقَّع يمثل الانتقالة. وبذلك لا يصبح النثر، والنثر الموقَّع، والشعر الحر، سوى أداة واحدة متدرِّجة"[١٥٣]. ولا تتمثل محاولة الشاعر إذن- وهي في ذلك مختلفة، مثلما نرى، عن المحاولات "البارناسية"- في طباعة الأبيات الموزونة على هيئة النثر، مثلما تكرر كثيرا على سبيل التزوير، بل- بالأحرى- في استعادة محاولة الرمزيين الكبرى: انصهار الشعر والنثر في لغة شعرية واحدة- اللغة "الكلية" التي تنبأ بها "ش. موريس"[١٥٤]. لكن، كيف نجد أسلوبًا "يمكنه أن يتوافق مع الشعر والنثر"؟ "لقد بحثتُ في النطق الطبيعي عن قانون إيقاعه، مثلما يقول "بول فور"، وحاولت التأكيد على تفوق الإيقاع على براعة العروض". وبذلك، فلن يتدخل عدد المقاطع اللفظية في نظم الشعر، بل ما يسميه "كيفية الثِّقَل"، وهي كيفية "تتغير حسب المكان الذي تحتله الكلمة في الجملة". ولكن، ربما يكون هنا ما هو أكثر أصالةً في تقطيعات "الأناشيد الغنائية": "بشكل عام، فإنني لا أحسب المقاطع اللفظية الصامتة في وزن البيت، إلاَّ من أجل إحداث تأثير مطلوب، حسب ما يصرح الشاعر. إنني أمارس الإدغامات الطبيعية"[١٥٥]. وتتطلب "الأناشيد الغنائية الفرنسية" إذن- مثلما أكد "ب. لووي" منذ عام ١٨٩٧- "لا الإلقاء الخاص بالشعر، بل إلقاء النثر الموقَّع"[١٥٦]. فهل من الصواب أن نضيف، مثلما يفعل، أن "العودة الوحيدة، أحيانًا، إلى القافية أو إلى السجع، تميز هذا الأسلوب عن النثر الغنائي"؟ أعتقد أن الأكثر دقةً أن نرى فيه- بالتوافق مع نوايا الشاعر- نثرًا موقَّعًا إلى هذا الحد أو ذاك، حيث تختلط فيه- إلى حدٍّ بعيد- عدد كبير من عناصر الشعر "المتحرر". ذلك ما أشار إليه جيدًا "هـ. دي رينييه" في دراسة غير مشهورة نشرتها "ميركور" عام ١٨٩٧، وتعتبر من أفضل الدراسات التي لا تُحصَى المنشورة حول "بول فور"[١٥٧]:

> والنظم المتخفِّي، المتناثر، ينعشها، ويدعمها بالمحارفات والأسجاع. وهو يختلط بمادتها. إنها قصائد بوضوح. وقد أرادوا

النظر إليها باعتبارها "قصائد نثر"، وهو ما يعني، في اعتقادي، إساءة الظن بمقاصدها ونوعيتها. ففي التقنية البودليرية، على سبيل المثال، أتبين شاغلاً عكسيًا هو الارتقاء بالنثر إلى مصاف الشعر دون صياغته، بينما يدخل الشعر هنا في مادة أوسع وأكثر سيولة، دون أن يندمج ويذوب وينساب فيها، مثل الطحلب اللين في التيار الذي يجعله يتماوج في شفافية هاربة(١٥٨).

لا شعر ولا نثر إذن(١٥٩)، أو- بالأحرى- الاثنان معًا في آن، وقد أصبحا "أداةً واحدةً متدرجة"؛ وكي أوضح الأمر، سأستشهد- لا كما يفعلون عادةً، بقصيدة يسيطر عليها النزوع النظمي (كنزوع طبيعي إلى حد أن الأبيات تتولد أحيانًا عفويًا في النثر الذي يريد الابتعاد تمامًا عن النَّظم)(١٦٠)- ولكن ببداية قصيدة "*كوسي-لو-شاتو*" من ديوان *"إيل دي فرانس"*(١٦١): وفيها نرى الفقرة الثالثة، الأكثر عادية، تعود إلى نثر يكاد يكون حرًا :

قلتُ لنفسي، سأرى سحبًا جميلةً مستديرةً، وأنا أعبر المدينة المفتوحة على زرقة السماء، وهي تولد الواحدة من الأخرى مثل فقاعات صابون، على سقف يصطف على قمته الحمام .

إلى اليمين، قلت لنفسي، في هدوء الجو، برج كنيسة متماوج اللون يناجي الوقت؛ إلى اليسار، ستضع امرأة مترهلة بأصابعها المجبولة من الورد إكليلها المصنوع من السهام على جبيني .

أنا قادم. هو ذا حقًا. برج حمام، امرأة مترهلة، سُحب، لا شيء ينقص فيه. هيه ! ها هي، قلت لنفسي، "كوسي-لو-شاتو"، وهذا السقف الذي يصطف على قمته الحمام، يـؤوي- لُحسن حظي- فندقي .

ومن المناسب هنا الإشارة إلى أهمية "الإدغام الطبيعي"(١٦٢) الذي يمنح الأسلوب مظهر اللغة الشفاهية، ويكفي لتمييزه عن الأسلوب "المنظوم" الذي استخدمه الكتاب الذين سبق ذكرهم: وهكذا سيكون لبيت "رامبوسون" الذي ذكرته: "وصانعو قوالب الرخام في الأحراج" لا عشر مقاطع لفظية- بلاشك- طبقًا لبول فور، بل تسعة، وبالمثل ينبغي أن نقرأ هنا: "Je verrai, me disais-j(e), de beaux nuages ronds, en traversant la ville ouverte au bleu du ciel, naitre les uns des autr(es) des bull(es) de savon, sur un toit dont le faite align(e) des tourterelles= سأرى، قلـ(ت) لنفسي، سحبًا جميلة مستديرة، وأنا أعبر المدينة المفتوحة على زرقة السماء، وهي تولد الواحدة من الأخر(ى)، مثـ(ل) فقاعا(ت) صابون، على سقف يصط(ف) على قمته (الحمام)"(١٦٣).

فما هي- الآن- قيمة القصائد المكتوبة بهذا المنهج ؟ يبدو أنه إذا ما كنا نذكر دائمًا أكثر قصائد "بول فور" اتساقًا، فذلك لأنها الأجمل، الأجمل بلا مثالب: فثمة شكل منغم يتجاوب- بشكل عام- في "أناشيد غنائية" مع إلهام رفيع، ومع حالة من التوتر الغنائي الكبير. لكن الأمر يتعلق- عندئذ- بأشعار حقيقية. حتَّى "الإدغام الطبيعي" لا يبدو لي في موضعه إلاَّ في "الأغنيات ذات النمط الشعبي، الغزيرة فضلاً عن ذلك (يعرف الجميع الـ"دائرة" الشهيرة التي ينبغي نطقها هكذا : " Si tout' les fill' du monde/voulaient s'donner la main,/tout autour de la terre/ell' pourraient faire un' ronde = إذا كانت فتيات العالم/ يردن أن يشبكن أيديهن/ حول الأرض كلها/ يمكنهنأن يصنعن دائرة"(١٦٤))، وهو (الإدغام) يمكنه- في موضع آخر- أن يثير الشعور بالضيق، بتردد إيقاعي، لا يصنعه "بول فور"- بشكل خاص- دائمًا: فلماذا، في المقطوعة المذكورة، " nuages ronds = سحب مستديرة"، لا " naugc(es) = سحبمستديرة"؟ ولماذا- بشكل أكثر إزعاجًا أيضًا- هذا البحر السكندري في "سعادة"(١٦٥): "لدى الملائكة المتمردين دائمًا سرًّا"؟ لم يعد ثمة بيت شعر كلاسيكي، ولا بيت شعر شعبي- إنه شعر غير موقَّع dérythmé ، بلا اسم له في أي نظم للشعر .

أما مزج الشعر والنثر، فإنه يؤدي-مرةً أخرى- إلى تنافر النوعين: فعندما يتدخل النثر، ترتخي الأداة الشعرية، ونقع- عمومًا- في العادي أو في الثرثرة(١٦٦). وثمة حالة واحدة يبدو لي فيها هذا الأسلوب الهجين مستخدمًا على نحو موفق: في الرواية، كنوع أكثر حرية، شعري وسردي في آن. وربما استطاع "بول فور"- في *"لويس الحادي عشر، رجل غريب"*(وهي رواية تاريخية، من أوائل أعمال "بول فور")، وفي *"كوكنزكومب"* (وهي رواية سحرية وفلسفية في آن)، وفي *"لوسيين"* بعنوانها الفرعي: "رواية غنائية"- أن يخلط، بفانتازيا أكبر، الشعر الأكثر حرية- إلى هذا الحد أو ذاك- بالنثر الموقَّع إلى هذا الحد أو ذاك، دون أن يثير انزعاج القارئ. هنا يمكن للشاعر أن يتبع بحرية ما يبدو له أنه شعاره: "إنني أحلق على جناح "الفانتازيا !"(١٦٧)، ويخرج لسانه للنقاد .

لكن الناقد سيخلص- بعد كل حساب- إلى أن هذه الفانتازيا، وهذه التعددية في الأشكال التي لا تنتمي إلاَّ إلى "بول فور"، لا يمكن لها أن تلائم آخرين- ويبدو أنه قد ثُبِت تمامًا استحالة صنع التركيبة من الشعر المنتظم وإيقاعات النثر حتى من باب التعريف، في الشعر الغنائي على الأقل. فالشعر الحر وحده هو ما استطاع- إلى حدٍّ ما- مثلما يلاحظ "ا. بونييه"، أن يستعير من النثر بعضًا من إيقاعاته(١٦٨) .

وقد أرجأنا قليلاً بحث "أناشيد غنائية فرنسية" للشعراء "التشكيليين" و"البارناسيين": والواقع أن "بول فور" ليس بارناسيًّا ولا رمزيًّا، ومن المستحيل حقًّا تصنيف شعره: فبحكم تاريخه، وبحكم

إلهامه، سيرتبط هذا الشعر- أكثر- برد الفعل ضد الرمزية. وينبغي أن نضيف- من ناحية أخرى- أنه أكثر حريةً في تنوعه (رغم عودته النسبية إلى المقطعية اللفظية) من المحاولات "الفنية" المسجلة في نشاط الرمزيين مثلما في نشاط البارناسيين. وهو ما سيتضح في الصفحات التالية .

قصيدة النثر "الموسيقية" ، البودليرية والرمزية

وكما قلت، لا يكمن شاغل "الكتابة الموسيقية"- لدى الرمزيين- في الرغبة في جعل الأدب سلسًا، ومرنًا وحيويًّا، كرد فعل على الجمود البارناسي: فالأفكار الخاصة بالتركيب والوحدة، التي تلاحق الرمزيين، تشكل محاولاتهم الفنية ذات المدى الأوسع إلى هذا الحد أو ذاك؛ ولا شيء يثير الدهشة إذن، إذا ما انتظمت قصائدهم النثرية في تكوينات صارمة وذات مظهر دائري (بلازمات، واستعادات للتعبيرات، و- في أغلب الأحيان- عودة للموضوع الأول في الخاتمة). وهكذا يتمكنون، من خلال احترام الوحدة الشكلية، وسيادة نظام بنائي على الفردانية الفوضوية، من مقاربة التكوينات البارناسية الصارمة، التي يتميزون عنها- بشكل خاص- باستخدام الرمز، وبخصوصيات تركيب الجملة والمفردات، والميل إلى الإيحاء لا المباشرة، وفي أغلب الأحوال أيضًا- علينا أن نذكر ذلك- بانعدام البساطة. فكيف أعفي نفسي من ذكر *"السمك الأحمر الصغير في حوضه الزجاجي"* أو *"تشريح قصيدة نثر"* ؟ وهذه المعارضة- المنشورة في "ميركور" في أكتوبر ١٨٩٢، بتوقيع "كازي" (اسم جماعي مستعار يشمل "ر. دي جورمون" و"ألفريد فاليت" و"ألبير أورييه")- مفيدة أكثر في مظهرها الهزلي. "إنه نمط مكتمل للمعارضة، يقلد، وينتقد، بل حتَّى وهو يكشف عن الالتواءات ويفكك النهايات، يشير ويفسر آلية هذه القطعة الدقيقة من صناعة الساعات، قصيدة النثر"، مثلما كتب "ديفو" و"دوفيبي" عند نشرها في كتابهما *"مختارات من المعارضات"*(١٦٩) .

السمك الأحمر الصغير في حوضه الزجاجي

أو

تشريح قصيدة النثر

I

الحوض الزجاجي

في النضارة الممزوجة بالأحلام، حوالي المساء الذي كان يعبر النافذة، كان يشحب، لبني اللون، وبراءته الشفافة كانت تبعث السرور في "الصديقة" الغامضة. سعادات المساء النائم، المفاجأ تمامًا

بكونه صافيًا، والكثير من الأحلام التمعت في الحوض الزجـــاجي اللبني، حيث لم تمت الروح: عندئذ- كانت رؤى ثرية عن ســيرك بيزنطي مع تلويح بأعلام خضراء وزرقاء، ورغم هذا لم تكن أسماك الشبوط خضراء ولا زرقاء: كانت حمراء ترتجف حبًّا في الـــبراءة الشفافة التي كانت تبعث السرور في "الصديقة" الغامضة، "مجـــد الحالم"، المقرفص مثل أبي الهول بين الأجنحـــة، أجنحـــة المســاء الكئيبة- مجد حزين مثل الأطياف، إذ إن الزعانف كانت تجوب في شكل مروحة من خفافيش فظة في احترام سعادات المساء النـــائم، ورأيت العينين الفائقتين للصديقة الغامضة ترتقـــي نحـــو نشـــوة الإحساس بالخوف .

II

السمك الأحمـــر

يدورون، يدورون في حوض فكرهم الزجاجي. يفكـــرون في فتات، فتات، فتات خبز، وليست لديهم فتاتة فكر- في حـــوض فكرهم الزجاجي.

يفتحون الفم- آه ! الفم الجميل بشوارب الموظف الكبير- ولا يُنطَق بأي صوت والمخ أيضًا أبكم مثل فهمـــهم، - في حـــوض فكرهم الزجاجي.

يختلج ذيلهم، يختلج، يختلج، وما من حيوان منوي يخرج منـــه كي يخصب شبكة البيض الأنثوي، لأن أعضاءهم عقيمة وعبثـــا يستمنون- في حوض فكرهم الزجاجي.

بطنهم بيضاء، بيضاء مثل الحساء الأبيض، ومنتفخة تماماً بغرور غير مؤذ من براز؛ ينفجر ها هي فقاعات، وعلى وجه الماء تنفجـــر الفقاعات، الفقاعات المولودة من البطن التافهة لسمك الشبوط- في حوض فكرهم الزجاجي.

زعنفتها سوداء، أصبحت رصاصية من السم الأرعـــن الـــذي يدوخهم، يجعلهم يدورون كحمير في طاحونـــة: دوري، دوري أيتها الأسماك الصغيرة التي لا تعض- في حوض فكركم الزجاجي.

أجناهم حمراء، بالأحمر الكئيب لرخويات الخريف، وقلبهم المترف أكثر ارتخاءً من بيت شعر حر سيعطن خلال ثلاثة شهور ونصف كحوليات أمير "تروا-سيس"- في حوض فكره الزجاجي.

عينهم فيرونية* تمامًا، خضراء، لا نعرف لم، أحيانًا؛ والسمكة الصغيرة تنظر لكم بعيونها الفيرونية، الفيرونية إلى حد أنها مؤثرة، السمكة الصغيرة التي تتحول إلى سمكة "فيرون" في حوض فكرها الزجاجي.

تدور، تدور، تدور، السمكة الحمراء الصغيرة في حوضها الزجاجي.

III

استعادة للحوض الزجاجي

(حسب المنهج الفاجنري – لكن مع التبسيط)

في الفتور الممزوج بالضحكات، حوالي الظهيرة التي كانت تعبر النافذة، كان يحمَر: الوردي بحمرته الياقوتية، كان يبعث السرور في "الصديقة" الغامضة.

التي – بعد أن أفاقت من ذهولها- أخذت تتساءل :

- لماذا، أنا أيضًا، لست في حوض زجاجي ؟

- سأدور في حوض فكري الزجاجي.

في حوض زجاجي، في حوض زجاجي .

هجاء لاذع، نقلته كاملاً، لأنه يكشف- أفضل من أي تعليق مطوَّل- كل الأساليب التي يمكن أن توجد في الموضوعات الرئيسية، التكرارات، استعادة التعبيرات، والاسترجاع الختامي- أي كل هذه المجموعة من "الوصفات" التقنية، المولودة مع قصيدة النثر، التي تميز القصيدة المبنية بشكل دائري، مثل مقطوعة موسيقية- سواء استخدمنا المنهج الفاجنري أم لا .

ولن نرى- دون أن تتملكنا بعض الدهشة- وسط هذه القصائد ذات الصبغة الرمزية و"الفاجنرية"- من حيث البنية، إلى حدٍّ مقبول، في واقع الأمر- أربع "نثريات غنائية" كتبها

* نسبةً إلى "فيرون"، من أنواع سمك الشبوط الصغير، ويعيش في المجاري .

الموسيقي الذي كان عليه- فيما بعد- أن يعارض الكتابة "الدائرية" بانطباعية متحررة من كل الأساليب الشكلية: أعني "كلود-آشيل ديبوسي". وفي تلك الحقبة، التي كان يتردد فيها باستمرار على الوسط الرمزي لدى "فانييه"، كان "ديبوسي" مايزال مشبعًا للغاية بالفاجنرية: فهل لهذا قرر- مثلما فعل "فاجنر" بالنسبة لأعماله الأوبرالية- أن يكتب بنفسه كلمات ألحانه الأربعة ؟ يمكننا الاعتقاد أنه كان يبحث- بشكل خاص- عن تخليص اللحن من الصراع المحتوم بين إيقاع الشعر والإيقاع الموسيقي، إلى حد أنه كان يعتبر النثر أكثر ملاءمة ومرونة وأفضل توافقًا مع تغييرات مقام اللحن المغنَّى، لا سيما أنه يكتبه بنفسه(١٧٠).

لكن ينبغي أن نسجل أن موسيقى هذه الألحان، إذا ما كانت الآن ديبوسيةً (نسبةً إلى "ديبوسي") بطريقة ساحرة- بهذه المرونة للجملة، وهذه التعاويذ المتمهلة وهذه الوثبات المفاجئة، التي تبشر بـ"بيلياس"- فإن الكلمات ماتزال رمزية للغاية، بتنظيمها "الدائري"، وجمالها الانحطاطي، وتوليداتها، واستعاداتها للتعبيرات المصطنعة إلى هذا الحد أو ذاك، ونحس فيها بتأثير "الكتابة الفنية"، رغم بعض الاكتشافات الناجحة- مثلما في هذه العناوين الموفقة: "*من حلم*"، "*من ساحل رملي*"، "*من ورد*"، *من مساء*"(١٧١). ثمة مسعًى حقًا لتكرار التعبيرات المطبقة في "*من ساحل رملي*" على السحب أو الأمواج: "حرائر بيضاء مُنسَّلة .. حرائر خضراء قزحية .. حرائر خضواء بجنونة .. حرائر بيضاء هادئة"؛ وما الذي يمكن اعتقاده عن بداية "*من ورد*"، المتأثرة بلاشك بـ"*مخالب حادة*" لمايترلينك :

في الملل الأخضر بشكل يبعث على الأسى لمخلب الآلام،
تحتضن الأزهار قلبي بسيقانها الشريرة ..

وقد لاحظنا أن معارضة "كازي" كانت تستهدف أيضًا هذه "الكتابة الفنية" والرطانة على الطريقة الشائعة نحو عام ١٨٨٦. والحق يقال إن الميل إلى التوليدات، والمزج المصطنع تمامًا بين المجرد والملموس، والتعبيرات المبهمة والرمزية بتكلف، لم يعد يعيث فسادا سوى لدى بعض الشعراء من الدرجة الثانية (الذين يظل "ديبوسي" متميزًا عنهم بكثير): فنرى- بتوقيع "جاستون دانفيل"، على سبيل المثال-"الذكرى الجزيلة.. للعطور الكهنوتية بشكل غامض"(١٧٢)، بينما يستدعي المدعو "ديكلاروي" "نزعات غريزيةً لا تذبل ومؤلمة"(١٧٣)، يبدو أنها مستعارة- مباشرة- من "معجم"بلوبير" .

وبعض الكلمات النادرة والغامضة أكثر خداعًا، وهي- بإصاتاتها الجميلة- تُسعد "ر. دي جورمون"، الذي أدان المؤثرات الضارة لـ"الهوس اللفظي"(١٧٤) لدى الإنسان الذي التوت رأسه أحيانًا. "أية موسيقى، حسبما يصرخ، يمكن مقارنتها بالإصاتة الخالصة للكلمات الغامضة، آه زهرة بخور مريم ! وأية رائحة لفيوضك العذراء، يا موقفة النزيف!"(١٧٥)، وهو يجمع- بمتعة عامل

الفسيفساء، متبعًا أكثر الأساليب شيوعاً - أسماء نادرةً من قوائم "زهور الأقدمين"(١٧٦) الطويلة (ثلاثة ثلاثة، مع لازمة في نهاية كل مجموعة)، من قبيل "البنطلة" و"الصاحل الخيمي" و"الوسن" و"الأرغامونيا" إلخ .. وأنجح قصيدة نثر "رمزية" لجورمون هي *"السعادات البدائية"*، التي نستحسنها ونحن نتساءل بقلق ما إذا لم تكن تكتنفها النزعة اللفظية (عبادة الكلمات ستكون أكثر دقة بلاشك) ومؤثرات أسلوبية خارجية تمامًا- أزهار جميلة لمخلب، لكنها مقطوعة، و لم يعد النسغ يسري فيها:

> ما الذي تريده مني، ظل "السعادات" البدائية، ولماذا تعود لإزعاجي على مدَى السنوات، في نفس الساعة، الأخيرة ؟
>
> عطور خزامى متناثرة وزيزفون، سحر زهور الأحواض في حداد، هُدب الفيجيليا! برودة الجداول الصافية في ظل شجر المغث الغيور، نعناع لبدت فيه الضفدعة الملاك ذات العينين العذبتين !
>
> - كل هذا ، يقول "الظل"، كي أُذكرك أيضًا برائحة الشوكران، الشوكران السامي المقطوع في الخضرة الصباحية، كي أذكرك بالشوكران ورائحته الاستثنائية، المحرمة(١٧٧) .

وعلى أية حال، فإن "ر. دي جورمون"- بالنسبة لمبالغات الرمزيين(١٧٨) في "الكلام الملتبس"، والصياغات الفاجنرية- يمثل عودةً إلى الوزن، إلى الكلاسيكية؛ وهو قد يقترب- بمعنًى ما، بعبادته للكلمة النادرة والصائتة، المحبوبة لذاتها خارج المعنى الذي تعبر عنه(١٧٩)- من البارناسيين(١٨٠) .

ومن المفيد- بشكل خاص- أن نتابع، في مؤلفات الكاتب نفسه، التطور الذي أعاده من الرمزية إلى الكلاسيكية؛ وخاصة عندما لا يكون هذا الكاتب- فضلاً عن ذلك- سوى "ستيوارت ميريل"، أكثر شعراء النثر الرمزيين موهبةً، وواحد من أكثر من تأمل هذا الفن المعقد الخاص بقصيدة النثر. ها هو ما قاله عنها في نوفمبر ١٨٩٣ في *"ارميتاج"* :

> أريد من جانبي، أن تكون ذات إيقاع محسوس للغاية مع استعادات، ولازمات ومحارفات متعددة: شيء ما متموج ومتنوع مثل شعر العبرانيين. والموضوعات، أريدها منتقاةً من بين أكثر الموضوعات ملاءمةً لعظمة اللون والموسيقى، وفي رأيي الخاص، فإن قصيدة النثر، الأكثر حريةً من الشعر الغنائي، والأقل خضوعًا من الخطاب المنطقي، قد تثير الاضطراب بسحرٍ ما مزدوج الجنس، متأرجحةً دائمًا بين القاعدة والحرية .

وكما نرى، فإن "ميريل"- مع شعوره الحاد بأن قصيدة النثر تجذبها، في جوهرها، قوتان متعارضتان، "القاعدة" و"الحرية"- يعرفها، من جانبه، باعتبارها نوعًا مبنيًا و"ذا إيقاع محسوس للغاية"؛ وقد أصبح من المتوقع- فضلاً عن ذلك- أن يؤدي ميله الواضح للغاية إلى المحارفة، والتناغم المقلّد(١٨١)، وميله أيضًا إلى اللازمات والتكرارات (فلنقرأ أشعاره !)، إلى استدراجه لكتابة قصائد نثر ذات إصاتات منتقاة موزونة للغاية ومبنية بقوة. لكننا نشهد الإلهام الشعري داخل هذه الصيغة الفنية الصارمة، واللغة التي تتشكل فيها في آن، وهي تمر بثلاث مراحل، كلما تخلصت من المبالغات الرمزية .

وأول نمط للقصيدة، الرمزية الخالصة، يكمن في ديكورات أسطورية ذات مجازات باذخة، تخدمها لغة متألقة تجري جملها بعظمة نهر: إنها حقبة "*استعارة*"(١٨٢) و"دراما"(١٨٣) و"*بلد أنهار الدم*"(١٨٤) و"*الغرقى*"(١٨٥). وها هي الفقرة الأولى من القصيدة الأخيرة، الممثلة تمامًا لهذه الطريقة "الزخرفية" :

> شقراء في سيمارها* البنفسجي المزخرف بأحصنة "قارن"** الذهبية، جاءت الأميرة، عبر هذا الغسق الكهنوتي الذي تخضبه بالدماء بيارق كل الأبراج، لتتكئ على سياج الجسر الذي يربط بقوس من الرخام، فوق "نهر الدموع"، ساحة الحيوانات الخرافية بسجن أسرَى حبه .

هذه القصيدة ذات بنية ثلاثية واضحة(١٨٦)؛ وكل فقرة تتكون من جملة واحدة طويلة، منظمة بشكل تناغمي، غنية بالكلمات الباهرة؛ ويعود استدعاء "السيمار البنفسجي المزخرف بأحصنة قارن الذهبية" كي ينهي القصيدة، التي يتسم رمزها، والحق يقال، بالغموض الشديد، إلى حد أن يختفي تحت عظمة الاستدعاء. ونجد- في "*الأميرة التي تنتظر*"(١٨٧)(التي أشرتُ فيما سبق إلى تكوينها المتوازن للغاية، في مجموعتين من أربعة مقاطع)- استعارةً أسهل في الإدراك. وعلى أية حال، تظل كل هذه الشخصيات الكهنوتية، وكل هذه الديكورات الخاصة بالأسطورة، تقليدية تمامًا، وغير واقعية بشكل بارد في عظمتها .

وستكشف لنا مرحلة ثانية، ماتزال رمزيةً، "ميريل" وهو يتطور نحو مزيد من البساطة، ونحو فن أكثر إنسانية. ألم يصرح، منذ عام ١٨٩٣، أن المدرسة الرمزية "كانت مصابة بداء المبالغة"، وأنه "يمكن التعبير عن كل الأفكار الجديدة باللغة التي تكلم بها أجدادنا"(١٨٨) ؟ وهو ما يعني أن لغة قصائده ستصبح أكثر بساطةً ومباشرةً، كما في "*ملك يبكي*"(١٨٩)، على سبيل المثال :

---

* ثوب نسائي فضفاض .

** حيوان أسطوري له جسم حصان، كان القدماء يفترضون له قرنًا وسط جبهته .

أنا ملك على وديان معتمة. جالس على عرش من حديد،
ورأسي بين يدَي. وما معطفي سوى خرقة، وقد صدأ سيفي تحت
المطر، ورميت صولجاني في نهر بلد بعيد .

وفيما بعد أيضًا، سيتخلى "ميريل" عن كل رمزية؛ وفي هذه المرحلة الثالثة، حتى آخر قصيدة له، ظلت غير مكتملة (*"نومي آتكيتر"*، عام ١٩١٥)، سيتفرغ للإلهام الغنائي لـ*"قصائد حب صغيرة"* و*"قصائد غير منشورة"* أو لم تكتمل(١٩٠). هذه المرة، يبحث الشاعر- دون أن يتخلى عن شاغل الإيقاع والإصاتة- عن تفجير الانفعال في شكل بسيط ومحبوك أكثر فأكثر. والقصيدة التي تبدأ بـ"أتذكرين اليوم الذي منحتيني فيه شفتيك؟ وعينيكِ ويديك؟"، التي أعاد "م. ل. هنري" نشر مخطوطها المنقّح(١٩١)، تتألف من بعض الموضوعات الكبرى البسيطة، متمحورة حول فكرة مركزية: تتحقق هذه البساطة في الأسلوب: فالتصحيحات قائمة- بشكل خاص- على الحذف والتكثيف(١٩٢). فمن فرط الحذف المتعاقب، يصل "ستيوارت ميريل" في النهاية إلى الشكل الأنقى، والأكثر تجريدًا .

لكن كثيرًا من الشعراء الشبان- من بين من يسعون إلى إخضاع قصيدة النثر للقوانين "الموسيقية"- قد تخلوا مبكرًا جدًّا لا عن الجمالية الرمزية وعاداتها الأسلوبية فحسب، بل أيضًا عن الديكورات الأسطورية والشخصيات المجازية، والرموز الغامضة. وتتم العودة إلى الغنائية، وتعود إلى الطريق على خُطَى "بودلير" .

وهذه العودة إلى "بودلير" (التي تتوقف- مع ذلك- عند بناء القصيدة، الذي يظل صارمًا) تتضح لدى عدد من الشعراء الشبان(١٩٣): فعندما يكتب "ش. ميركي" في *"على الماء"*(١٩٤): "انظر، يا قلبي، ها هو الوهم الأعظم للمساء .. بالقرب منا، غابة من الصواري، زحام من المراكب والكائنات، إلخ .."، يمكننا أن نحصي التأثيرات. وهناك كاتب آخر، "ر. شيفيه"- الذي سيشبهه "ب. آدام" ببودلير(١٩٥)- يبدو أنه استعار من "بودلير"، وهو يؤلف *"ظلال وسرابات"*(١٩٦)، لا بعض الموضوعات فحسب، بل الرغبة في جملة سلسة، قادرة على تمثل "تموجات أحلام اليقظة": فقصيدة الراقصة بالحلقات(١٩٧)("لكن إيقاع رقصتها هو ما يبهرني، وتذوي روحي مع الرشاقة الملتوية لجسدها الممشوق الذي يدور") إنما هي بودليرية من ناحيتين، بالإلهام والأسلوب. وفضلاً عن ذلك، فإن "شيفيه" أكثر توفيقًا هنا مما عندما يسعى إلى التماثل في القصائد القصيرة، حيث لا نرى- بشكل مفرط- كيف يمكن لبلاغة النوع أن تصبح مصطنعة ...(١٩٨)

و"ج. سارازان" بودليري آخر، وهو ليس مؤلف "سنتور" فحسب، وإنما مؤلف قصائد نثر مُهمَلَة ظلمًا: مقطوعات كتبت بين عامي ١٨٩٠ و١٩٠٠، وجُمعت عام ١٩١١ في *"أغنية الشاعر الشارد"*. والمقدمة- التي يصف فيها الإيقاع الشعري للنثر- تذكرنا فعلاً بـ**مقدمة** *"سأم*

باريس" : "تخلق الروح في حركتها- غريزيًّا- تعبيرها الموسيقي، وتعرضه بحرية تامة، وتنوعه حسب رغبتها وحسب التحويرات الخاصة بها، تمده أو تُسرعه". وقصائده المكتوبة من كل مكان (من هنا يكمن العنوان)، وفي فترات مختلفة، متنوعة إلى حد حدٍّ بعيد في النغمة والشكل: فإذا ما بدا أن القصائد الأولى تشير إلى جهد واضح في الإيقاع والبناء الدقيق (إيجاز، ومقاطع متماثلة، ولازمات)، فإن الأخيرة تميل- بالأحرى- إلى التأمل الأخلاقي والفلسفي. وسأورد قصيدة "*ليلة صيف*"[١٩٩] كاملةً؛ إذ يبدو لي اقترابها من الكمال في هذا النوع الصعب الذي يتمثل في البناء القائم على الموضوع، في شكل عذب وموزون لـ"كلٍّ" شعري تتواصل فيه العناصر الوصفية والعناصر الغنائية وتتوازن بتناغم، محتلةً مكانها في الأرابيسك الكلي، مثل الألوان في لوحة، ومثل نغمة في مقطوعة موسيقية .

> الوقت متأخر وعذب في الليل، الوقت متأخر وعذب على البحر؛ ترفرف النسمة وتصدر الحفيف مثل الجناح، تنسل وسط الصمت؛ إنه ليل الصمت والنسيم، في المدينة الصغيرة القديمة البحرية.
>
> ترن خطوتي عبر شوارع الظلام والقمر، عبر الشوارع القديمة الخرافية: بالقرب من أمواج البحر الناعس، وعلى الأسوار القديمة التي تجعلها (الأمواج) مثل المخمل، بأية عذوبة مفرحة تسترخي أشعة القمر ...
>
> أسيجيء إذن يوم لن أكون فيه، ولن أعود أشعر فيه بهذه الأنفاس القطيفية تلمسني، حيث ستكون عيناي مغلقتين في ليالي الظلام والقمر ... في المدن الصغيرة القديمة البحرية ؟

وسنلاحظ أن الفن لا يتمثل- هنا- في البحث عن الأوزان المنتظمة (يمكننا- مع ذلك- أن نلتقط عدة بحور سكندرية، وتماثلات ثنائية[٢٠٠] أو ثلاثية[٢٠١])، أو المحارفات البليغة (" frôle à la façon d'une aile= تصدر الحفيف مثل الجناح"، إلخ ..) أو الإصاتات التي تتجاوب مع بعضها البعض ("avec quelle douceur bienheureuse les rayons de la lune reposent = بأية عذوبة مفرحة تسترخي أشعة القمر")- وإنما في ترتيب الكلمات (التي اختيرت لبساطتها الشديدة) بحيث تخلق، مثلما يقال في التصوير الزيتي، صبغة عامة، مثل استعادات للنغمات: سواء بالتكرارات البسيطة (هكذا تقارب "ليل الصمت والنسمة" وتربط اللفظتين الموجودتين في الجملة السابقة، منفصلتين وموضوعتين في الطرفين)، أو باستعادات أكثر براعة (doux = عذب استعادة لعذوبة douceur ، velouter = يصبح قطيفيًّا استعادة لـ souffles de velours أنفاس قطيفية، frôle = تمس استعادة

لتلمسني = effleurer التي تحمل نفس المعنى والإصاتة)؛ وهي ليست استعادةً للكلمات فحسب، وإنما للأفكار أيضًا (أي الأفكار الشعرية)، التي تم تناولها، لتخدمني- هذه المرة- في مقارنة موسيقية، مثل "تيمات" تظهر ثم تعاود الظهور في شكل آخر، أو تولّد تيمةً أخرى ستتطور بدورها: فهكذا يستعيد المقطع الثالث ويوحد- على النمط الغنائي- موضوعي النسمة (اللذين كانا في البدء وصفيين) التي "ترفرف وتصدر الحفيف" (في المقطع الأول) و"شوارع الظلام والقمر" (في المقطع الثاني)؛ وسنلاحظ أيضًا كيف تقود أفكار عن الظلام والشيخوخة ("مدينة قديمة، شوارع قديمة، متاريس قديمة") إلى تطوير أخير- بطبيعة الحال- عن الموت .

وفي قصيدة كهذه، نشعر بتأثير مزدوج لكل من "برتران" و"بودلير" يتوحد بتناغم لإنتاج الشكل الأكثر كمالاً لفن تركيبي وموسيقي: فالتركيب المقطعي يتحقق- هنا- بتأثير "بودلير"، والعنصر الغنائي يجرف التصويري؛ وبالعكس، فإن هذا النثر الغنائي- بلا مغالاة، الذي "يتوافق" فيه الشعور الحميم مع المشهد الطبيعي، والذي يدين بالكثير إلى "بودلير"، وربما "هايني"[(٢٠٢)]- منظم فنياً من خلال "البلورة" الفنية التي تجعل منه كلاً ملتحمًا بلا تصدع. وهكذا نصل إلى كلاسيكية حقيقية، إذا ما قصدنا من ذلك نظامًا مؤسسًا بعناية، تتجمد فيه كل الاندفاعات في أشكال فنية، متسلسلة في سبيل المجموع .

ويثير الانتباه أيضًا أن نرى كيف يستوعب مدير *"في ليترير"*، "لويس لورميل"[(٢٠٣)]- ربما لفقدان الموهبة الشخصية الحقيقية- الاتجاهات المتعاقبة في عهده ويغذي بها قصائد نثر ذات مفهوم "كلاسيكي" للغاية، كتبها بين عامي ١٨٨٧ و١٩٠٨. فوفقًا لتأثير اللحظة، ستكون *"لوحات روح"*[(٢٠٤)] أوركسترالية (مثلما في *"تناغمات"* التي يرجع تاريخها إلى عام ١٨٨٨، ومقطوعات *"صباح"* و*"ناي ومزمار"* و*"ظهيرة"*[(٢٠٥)])، ورمزية، مثلما في *"كائنات بحرية"*، المنشورة في أبريل ١٨٩٣ في *"في ليترير"*[(٢٠٦)]، ورامبوية ... لكن كل هذه النزعات خاضعة للانضباط الصارم لبنية منظمة، يسودها الاعتدال في المشاعر والأسلوب. وها هي مقطوعة صغيرة ناجحة للغاية، تختلط فيها- بنجاح- تأثيرات من "بودلير"[(٢٠٧)] و"رامبو"[(٢٠٨)] و"مالارميه"[(٢٠٩)]: *"رؤيا الليل"*، المنشورة في *"آر ليترير"*، في أبريل ١٨٩٣ :

> كان يمر من هنا: قابلته، محييةً ومبتسمة، مالت رأسه إلى الجانب قليلاً، هكذا حتّى، في الغسق؛ كان شعره ذهبيًا فاتحًا. وسياج الجسر، العجوز للغاية، يلتمع في الشمس الغاربة .
>
> طرفة عينين، قبضة يد، قليل من الكلام. كان يبدو حزينًا. بعيدًا عن العامة المنهمكة، لا يمضي إلى أي مكان، مشغولاً في غباء بلاشيء، والشمس في الأفق كانت تغرب بعنف .

وا أسفاه ! وسط نفس المارة واللامبالين، تزدهر الشمس
العجوز دائمًا، لكن هذه البسمة ... هل كانت حلمًا؟

كان يمر من هنا، أمام السياج الذي يلتمع .

لدينا هنا- في إيجازها البارع- قصيدة *أحزان أوليمبوس*" مصغرة، في حالة ميدالية " من لحم of meat "، كما كان "هويسمان" سيقول؛ لكن "هويسمان" كان سيعثر- حسبما أعتقد- على الرسم التخطيطي إلى حدٍّ ما في صفائه التجريدي. فالبحث عن الكلاسيكية لا يتحقق بدون التضحيات: التضحية بالتعقيد من أجل الصفاء، والتضحية أيضًا بالانفعال الذي لا يمكن أن يدوم إلاَّ نقيًّا، وتحت السيطرة. وثمة المخاطرة بالانتهاء لا إلى تبسيطية معينة فحسب، بل إلى نوع من تجميد الانفعال الأوَّلي .

وما ينبغي قوله- بشكل خاص- هو أن هذا الشعر *السكوني*، المتوازن بتناغم، ليس أفضل ما يلائم "الأجيال الأليمة أسيرة الرؤى"(٢١٠) في نهاية القرن التاسع عشر؛ فقصيدة النثر "الفنية"- التي يخضع فيها الانفعال للسيطرة، محكومًا بأن يصبح عنصرًا جماليًّا، ويذعن تركيبه للقوانين الدائرية الكبرى للعالم المُدرَك "في شكله الأبدي"- هي نوع من الانحراف الزمني بنفس طريقة الأشكال المتسلسلة بصرامة للنُّظم المنتظم. ففي حقبة تزعزعت فيها كل الأبنية الاجتماعية والأدبية أيضًا، وكان المرء فيها قد رفض الاندماج في العالم الموجود سلفًا، ليطالب باستقلاله الخاص وبإرادته الفوضوية، لم يكن من الممكن للشعر أن يظل خارج هذا الاضطراب وهذا الجهد التحرري. وقد تحققت خطوة حاسمة، مع الشعر الحر، في طريق التمرد الفوضوي الذي يمثل استعادةً للفردية في نفس الوقت: لقد بدأ تمرد شعري لا يمكن لأي شيء أن يغير من اتجاهه. ولم يعد الجيل الثاني من الرمزيين يريد الاستماع إلى أي حديث عن مدرسة، أو قيود شكلية من أي نوع؛ ولم يعد ممكنًا لقصيدة النثر- حتَّى في شكلها الفني والتركيبي- أن ترضي أتباع "رامبو" و"لوتريامون"؛ وسيقودهم السعي من أجل صيغة فردية إلى النثر في بادئ الأمر "الحل السهل oratio soluto "، الأكثر حرية في شكله والأكثر تنوعًا في إمكانياته في آن. ومنذ عام ١٨٩١ حتى عام ١٨٩٧، ستكون تعددية الأشكال هي قانون الأدب الشعري .

٢) تعددية الأشكال (١٨٩١ – ١٨٩٧)

لا أنوي- هنا- بحث كل مظاهر هذه التعددية الأدبية بالتفصيل، أو توضيح كيف بعثرت الميول الفردانية، وبالتالي الانفصالية والمتباعدة، التي امتدت من عام ١٨٩١ حتَّى عام ١٨٩٧،

محاولات الأدباء الشبان في كل الاتجاهات التي يقدمها النثر(٢١١). فما ينبغي تسجيله هو أن النثر- في كل أشكاله- يطمح إلى أن يصبح قابلاً للشعر: ففي عام ١٨٨٦، ذكر "ت. دي ويزيوا" كلاً من "ميشليه" و"رينان" و"فرانس"(٢١٢) باعتبارهم من "موسيقيي الكلمات"؛ وسرعان ما سيقوم "مالارميه" بتعريف "القصيدة النقدية"(٢١٣). ويتصادف هذا التوسيع لمفهوم الشعر مع انهيار صيغة قصيدة النثر "الفنية" ذات الشكل الثابت، وأيضًا مع المظاهر الجديدة لقصيدة النثر، الأكثر حرية وتنوعًا، التي تقربها من النثر الحقيقي الرغبة في اتخاذ "إيقاعات الفكر"(٢١٤) بدلاً من تنسيق الجمل لغرض جمالي شكلي .

وهكذا نرى تزايد ظاهرة التأثير المتبادل بين الشعر والنثر التي قد تكون، مثلما تم الاعتقاد، العلامة الفارقة للأدب الحديث(٢١٥): فقد سبق للشعر الحر- في اقترابه من إيقاعات النثر- أن قدم تجليًا واضحًا لها؛ والآن، سنرى (في الاتجاه المعاكس) الأنواع المقصورة حتى ذلك الحين على النثر وهي ترتقي حثيثًا إلى المستوى الشعري. فلم يعد الأمر يتعلق- إذا جاز القول- بكتابة قصائد نثر، بل- بالأحرى- بكتابة النثر في قصائد. فالثورة الأدبية، التي بدأت في وضع كل *الكلمات* على قدم المساواة الشعرية (إنه تصريح "هوجو" الشهير: "لم تعد ثمة كلمات عامية .. ")(٢١٦) قد استمرت بإقرار المساواة الشعرية بين كل *أشكال* التعبير (وهو إعلان "مالارميه" الذي لا يقل إثارة: "الشعر في اللغة حيث يكون ثمة إيقاع. والحقيقة أنه لا وجود للنثر: هناك حروف الأبجدية، ثم أبيات مكثفة إلى هذا الحد أو ذاك، مسهبة إلى هذا الحد أو ذاك .. ")(٢١٧)، وتنتهي حاليًّا بالمساواة الشعرية بين *الأنواع* الأدبية (من هنا تكمن تصريحات من قبيل تصريح "ر. دي جورمون": "الرواية قصيدة؛ وكل رواية ليست بقصيدة فلا وجود لها")(٢١٨) .

سيُقال إنها فوضوية رهيبة. والحقيقة إن مفهوم قصيدة النثر يخفت ويتلاشى في هذا الخلط للأنواع، حيث الروايات، وحكايات راشيلد(٢١٩) و"القصص" (الطبيعية أو غيرها) لـ"ج.رينار"(٢٢٠)، تُسمَّى جميعًا قصائد. وإذا ما كانت "قصيدة النثر"- في فترة ١٨٩١-١٨٩٧- تميل إلى التخلي عن الصيغة "الفنية" والدائرية، فلم يعد وجود- إلاّ نادرًا- لصيغة "القصيدة- الإشراقة"، التي قدم "رامبو" تجليات باهرةً لها، ليس ذلك لأن الرسالة الرامبوية قد ضاعت، فهي- على النقيض، كما أشرت سابقًا- ستتغلغل في أعماق الجيل الثاني من الرمزيين؛ لكن كان ينبغي الانتظار فترةً أخرى قبل أن تُظهر الأعمال تأثيرها (إلاّ بطريقة متفرقة) بوجه آخر غير الرغبة في القطيعة مع الأشكال الشعرية المُسلَّم بها حتى ذلك الحين. وسنرى الكُتَّاب، حتى عام ١٨٩٥، وهم يلتفتون بشكل خاص نحو النوعين اللذين يملكان أكثر صفات القرابة مع قصيدة النثر: النوع *السردي* والنوع *الوصفي* (الموسَّع غالبًا في اتجاه الغنائية أو الفلسفة)، ومعالجتهما *كأنواع شعرية*: مما ينطوي- في آن- على فكرة الشعر وفكرة الشكل الفني .

فلماذا لا نتجاهل- عن عمد- محاولات توصلت، في الحقيقة، إلى أنواع جديدة في النثر

الشعري أكثر مما في قصيدة النثر ؟ أولاً، لأننا- في هذا التوسيع لمفهوم قصيدة النثر- يمكننا أن نكشف عن البذور الخصبة للتجديد، وأن نلاحظ علاقات جديدةً أتت من أنواع أخرى، استوعبتها قصيدة النثر فيما بعد؛ وأيضًا لأن في هذه الحصة من المقطوعات- الموجزة و"الشعرية" إلى هذا الحد أو ذاك- تتبدَّى، هنا وهناك، قصائد أصيلة لم تعد الآن مجرد محاولات لتجاوز النثر، لكنها إنجازات (واسم "كلوديل" وحده يكفي ليضمن لنا ذلك). ولا ينبغي أن ننسى أن نوع "قصيدة النثر" ليس نوعًا منغلقًا مانعًا، بل هو- على النقيض- نوع متعدد الأشكال في جوهره، يتبدَّى، في اختياره لـ"النغمات" و"الموضوعات"، قريبًا- في أغلب الأحيان- من أنواع أخرى مثل الرواية أو التأمل الغنائي[٢٢١]؛ نوعان انحدر تاريخيًّا منهما، من ناحية أخرى: فلم يكتب "ماكفرسون" و"سينانكور" و"نودييه" *قصائد نثر*: لكنهم مع ذلك جعلوا فكرة شعر من النثر ممكنة.

أ) النوع السـردي

١- الروايـة الشـعرية

أخذ النوع السردي ينحو- بلاشك- بعد عام ١٨٩١ (وسيستمر هذا التطور، مع بعض فترات توقف، حتى الآن)[٢٢٢] إلى أن يصبح نوعًا شعريًّا. وقد سبق أن تحدثت[٢٢٣] عن وجود أصناف كثيرة من الروايات "الشعرية"، سواء من ناحية الموضوع والنغمة (الرواية السوداء، ورواية الجان أو الرواية الخرافية، والرواية الرمزية، والرواية الغنائية)، أو من ناحية بنية الموضوع والموسيقى (روايات توماس مان). ومع ذلك، فلا تستطيع الرواية أن تنحو حقا نحو القصيدة إلا باكتساب صفتي الإيجاز والتكثيف اللتين يمكن أن تبدوا- للوهلة الأولى- غريبتين، بل متعارضتين مع طبيعتيهما، مادامت الرواية تنتظم في الزمان، في الصيرورة. وهناك وسيلتان تبدوان ممكنتين نظريًّا: تتمثل الأولى في تركيز السرد وحصره حول نواة شعرية، لزيادة الوحدة وتكثيف التأثير- ومن هنا، تتحقق- في النهاية- الرواية مثلما حَلُم بها "هويسمان"، "مركزةً في صفحة أو صفحتين"[٢٢٤]؛ وتتمثل الوسيلة الأخرى في تفجير السرد في فصول، أو مقاطع، يشكل كلٌّ منها كلاً مستقلاً يستمد قيمته من نفسه: بذلك، ستتكون الرواية من سلسلة من قصائد النثر القصيرة، مثلما كانت حالة "*أناشيد مالدورور*" من قبل .

وعمليًّا، نلاحظ أن روايةً "مركزةً" في صفحة أو صفحتين لم تعد روايةً على الإطلاق: فثمة تناقض في المصطلحات. فحتى "سنتور" موريس دي جيران، أو بعض "*حكايات*" فيبه دي ليل- آدام، التي يمكن أن تمنحنا فكرةً عن "اللذة الطَّعم هذه المتطورة والمصغرة في قطرة"[٢٢٥] هي أطول بوضوح من ذلك. وإذا ما ارتضينا كحد فاصل "*السنتور*"- الذي يعتبر أيضًا قصيدة نثر بتجانسه

الأقصى، ووحدته "الدائرية" وثرائه الرمزي، وأيضًا لوجود "نغمة" شعرية ما، لكنه المقارب للرواية، بفعل "التسلسل" في الزمن لوجود ما- فيمكننا أن نطرح مبدئيًا أنه لا وجود لأي عمل نثري، أيًا ما كانت شعريته(٢٢٦)، يتجاوز أبعاد *السنتور*"، يمكن أن يُسمَّى قصيدة نثر؛ وبالعكس، لا يمكن لأي عمل يظل دون هذه الأبعاد، حتى لو كان "الزمن المقدَّم" طويلاً للغاية (مثلما في "*حيوات*" لرامبو، على سبيل المثال) أن يكون رواية في ذاته. وبالعكس، سنشهد فيما بعد بقليل، أنه يمكن العبور من القصة أو الحكاية إلى القصيدة بانتقالات غير محسوسة .

وبالمقابل، تبدت الصيغة الثانية خصبةً للغاية، والأمثلة عديدة بعد عام ١٨٩٠ على هذه الروايات المكونة من مقاطع يرسم تجمعها سردًا موحيا لا حكائيًا: ومثلما يربط ذهننا سلسلةً من النقاط المضيئة بمنحنًى خيالي تمامًا، فإننا نربط اللوحات المختلفة المتتالية بخيط الزمن اللامرئي- المختفي في "الفراغات" التي تفصل بينها. هكذا يتصرف "ب. لووي" ببراعة في "*أغاني بيليتيس*"، التي أشرت إلى طابعها الروائي(٢٢٧). وعندما ينشر "جاري" ضمن "*دقائق الرمل التذكاري*" عام ١٨٩٤- مسرحيته "*هالدرنايلو*"(٢٢٨) المصحوبة بـ"مقدمات" و" أشياء غير مذكورة Paralipomènes"- فإنه يستخدم، هو أيضًا، البناء في مقاطع، وإن يكن بحرية أكبر، وتستلهم تقنيته- بوضوح- "*أناشيد مالدورور*". والجزء الثاني من "أشياء غير مذكورة Paralipomènes " مكون- بشكل خاص- من عدة مقاطع نستطيع أن نرى فيها، إذا شئنا، "رواية" هالديرن"(٢٢٩)، "تبدو"- مثلما لاحظ "جراب" - كـ"جهد مبذول من أجل المنافسة مع لوتريامون"(٢٣٠): فعنف النغمة، والميل إلى الصور المفاجئة(٢٣١)، وتجمهر الحيوانات المنفرة أو الكئيبة (الضفدع، والبومة، والبومة الصمعاء، ومصاص الدماء) يخلقون مناخًا شعريًا مشابهًا تمامًا لمناخ "*أناشيد مالدورور*"؛ لكنه أيضًا استخدام تقنية شعرية مماثلة (انقطاع، وتفكيك الوقائع، وعرض "انفعالي") بما يسمح بمقاربة هذا النص من القصيدة التي تنهي رابع "*أناشيد مالدورور*" بوجه خاص(٢٣٢) .

ونرى- من خلال مثال "*هالديرنايلو*"- أن "الرواية" التي أتحدث عنها هنا تنطوي على رد فعل عنيف إزاء الرواية الواقعية ورواية التحليل النفسي(٢٣٣): فمن أجل كتابة "روايات قصائد"، يضع الكاتب نفسه روحيًا في عالم الحلم (أو الكابوس)، ويستثير في نفسه أحيانًا هذيانًا إراديًا. هكذا يصف "ريتيه"- في عامي ١٨٩٠-١٨٩١، في "*توليه دي بروم*"، "الوجود غير السوي والمتفاقم" لروح تلجأ إلى عالم خيالي، وتتغذى برؤى غريبة، وتزيد جنونها بالمثيرات؛ وفي نهاية الكتاب، يودع الشاعر "ومضات كابوس ميت"(٢٣٤). وأيًا ما كانت غريبةً هذه الهذيانات، التي تمثل "تنويعات على موضوعات صنعها الحشيش"، مثلما تشير مجلة "*قالوني*"- التي تنشر في يوليو ١٨٩٠ مقطوعات متعددةً منها- فإن الكتاب، الذي تؤطره مقدمة وخاتمة من الشعر، يشكل متتاليةً، وتلاحقًا للموضوعات متأثرًا- فضلاً عن ذلك- بنسق المسرحيات الفاجنرية(٢٣٥). وكان تأثير "*توليه دي بروم*" كبيرًا في هذه الحقبة، ولاشك أن "ريتيه"، وقد تأثر هو نفسه بـ"*إشراقات*"

رامبو، قد فتح حواجز الأدب الساخط على مصاريعها، نحو الرؤى ونصوص الأحلام. وهكذا، يجتهد "فيكتور ريموشان"- الذي يعلن في بداية ديوانه *"الأمنيات"*: "ماتت روحي على الأرض .. واخترت كي تزدهر فيها خرافاتي، الكآبة الملائكية النجمية"[٢٣٦]- لخلق "أزهار إعجازية"، و"ثلوج من بجع لا توصف" و"مواكب رؤى عظيمة"[٢٣٧]. والحق يقال أنه لا يحقق ذلك سوى بشكل رديء، لأنه يستخدم لغة مجردة للغاية؛ لكن ذلك لا يمنع "ستيوارت ميريل" من أن يمتدح هذه القصائد، ومن ملاحظة أنها تشكل "رواية روحية". ونرى إلى أي حد يتسع مفهوم الرواية و"يصبح شعريًا" في اللحظة التي يكف الشاعر إراديًا عن التعامل مع الواقعي، وينوي استعارة عناصر السرد من توهمات خياله وحده، كي يدور السرد بكامله في مجالات الفانتازيا والرمز. ولنذكر هنا أن "جيد" سينادي- بصدد مؤلفه *"رحلة الإيرياني"* المنشور عام ١٨٩٢، بمعادل لـ"المشهد الطبيعي" و"الانفعال"[٢٣٨]، مدمجًا بطريقة رمزية للغاية المعطيات الملموسة المجبولة من الواقع والمعطيات الذاتية والحيوية للمشهد الداخلي. "إن بحارتي، بلا سمات، يصبحون بالتناوب الإنسانية جمعاء، أو ينحصرون في ذاتي"، مثلما يضيف[٢٣٩]. لقد تلاشت فكرة إضفاء الطابع الموضوعي الروائي لهذه "الرحلات" على "المحيط الشجي" أو غيرها، الأقرب- فضلاً عن ذلك- من النثر الشعري لا من قصيدة النثر. وبنفس القصد، سبق للكاتب "بواكتوفان"[٢٤٠]، الذي مجده الرمزيون الأوائل، أن أدمج الانطباعات والانفعالات في رواياته (*أحلام، مزدوج*)[٢٤١]، حيث ينبغي بدلاً من البحث عن فعل متتال أن نبحث عن لوحات موجزة: أحلام، رؤى، مشاهد طبيعية مشوشة وغير ثابتة مثلما في حلم- يملك بعضها الكثافة والوميض غير المألوف لقصيدة النثر[٢٤٢].

ولن أذكر رواية *"إيبيس"* التي نشرها "ب. لوكليرك" عام ١٨٩٣، وهي خليط من النظم وقصائد النثر، من الغنائية والنثرية الهزلية إلى هذا الحد أو ذاك (ألم يفكر "ب. لوكليرك" في تكريس قصيدة نثر لـ*"رؤوس العجول"*؟ والحق يقال إن "هويسمان" سبق أن كتب *"قصيدة نثر اللحوم المطبوخة في الفرن"* ...) إلاّ كي أشير إلى عاقبة خلط النغمات والأنواع، القاتلة أيضًا للشعر ولاتساق الديوان. وبالمقابل، لا يتخلى *"كتاب مونيل"*- الذي ينطوي على "غموض، وضوء معتم، وأحاديث هامسة"[٢٤٣]- عن البقعة الحالمة للتجليات والرموز. وقد أرادوا، مع ذلك، تشبيهه بـ*"قوت الأرض"*، بدعوى أن الجزء الأول (أحاديث يونيل) يقترح تعليم كراهية القيم الثابتة والأوضاع المكتسبة[٢٤٤]؛ لكن ثمة اختلافًا لا يمكن اختزاله بين التعليمية الكتبية لهذه "الأحاديث" والحمية والغنائية الشخصية لـ*"قوت الأرض"*؛ وهذا الجزء الأول ليس الأساس ولا أفضل ما في الكتاب[٢٤٥]. فالحكايات التي تشكل الجزء الأكبر من *"كتاب مونيل"*، مثلما أوضح "ي. دافيه" في توضيحه للموضوع، "لا نستطيع القول إنها حكايات رمزية"[٢٤٦]؛ و"جيد" نفسه، في مقارنته بين مؤلفه *"الكتاب الوحشي"* و*"الكتاب الرقيق"* لشووب، تمكن من تقرير: "كنت متأثرًا بشكل خاص، في *"مونيل"*، بما كان مايزال يبعدها عن الحياة، ووجدتها- على روعتها- باهتة إلى حدٍّ ما. وما قدمته من نصوص في الـ*"قوت"* أكثر واقعية وأكثر مباشرة في التماس مع الحياة (..) وكان

ذلك أكثر ما اختلف فيه كتابي عن كتاب شووب"[247]. وعلى أية حال، يتميز عنصر "السرد" في الحكايات الرمزية والشعرية لـ"*كتاب مونيل*" بالضعف إلى حد السقم التام أحيانًا؛ فليس ثمة أي اختلاف بين بعض قصائد النثر الرمزية ومثل هذه الخرافات (المصحوبة بالحكمة) التي وجد فيها "موكلير" "شيئًا من التكلف اللذيذ والمرعب"[248] (هذه الـ"مقدورة"[249]، على سبيل المثال، التي تستخدم الموضوع الرمزي للمزدوج مختلطًا بموضوع المرآة). وإذا ما كنت قد صنفت هذا الكتاب ضمن الروايات، فذلك لأن شخصية "مونيل" (التي وجد نموذجها الهش والصبياني في الواقع[250]) تمنح الديوان وحدةً وأيضًا ما يمكن تسميته بالمتعة الروائية؛ لكننا هنا أقرب إلى الحكاية مما إلى الرواية: والواقع أننا سنرى أنه لا يوجد بين الحكاية والقصيدة حد مرسوم بوضوح، على الأقل في هذه الحقبة.

٢- الحكاية والمجاز، أنواع شعرية

في أغسطس من عام ١٨٩٢، نشرت "*ميركور دي فرانس*" نصًّا لم يسبق نشره لبو حول "الحكاية والقصيدة"، حيث أمكن لقراء "بودلير" أن يعثروا فيه على الأفكار الخاصة بالحكاية (أو الأقصوصة) والرواية، التي تم ابتذالها في "*ملاحظات جديدة حول إ. بو*"[251]: الحكاية أرقى من الرواية، فلأنها أقصر، يمكن قراءتها على نفس واحد، ولا تنهدم فيها وحدة الانطباع وكلية التأثير. ولنفس الأسباب، وبنفس المصطلحات، أعلن "بو" تفوق القصيدة القصيرة على القصيدة الطويلة[252]؛ وبناءً عليه يُعامل الحكاية كنوع من قصيدة- مع الاعتراف للنثر، من ناحية أخرى، بـ"تنوع أنماطه وتغير الأفكار والتعبيرات" التي لن تستطيع القصيدة المنظومة التمتع بها"[253]. والخلاصة أنه يتحدث عن الحكاية تقريبًا مثلما يمكننا الحديث عن قصيدة النثر. وإنه لدال أن نرى هذا النص منشورًا في المجلة الرمزية الكبرى في الفترة التي جرى لمفهوم الحكاية نفس التوسيع الذي تلقاه مفهوم الرواية: وهو ما تثبته لنا- على سبيل المثال- شكاوى ناقد "صفائي" وهو يحلل، عام ١٨٩٤، عشرة كتب من "حكايات" مزعومة (من بينها "*إيبيس*" و"*مذابح الانبثاق*" و"*حكايات إلى النفس*" لدي رينييه)، مكتشفًا أن القليل منها هو الذي يستحق هذه التسمية، مما يقوده إلى أن ينتهي قائلاً: "ألم نعد نكتب حكايات؟"[254].

ولاشك أن نقاء النوع يضيع؛ لكن ينتج عنه أحيانًا ثراء شعري تنحو الحكاية بفضله نحو قصيدة النثر، وأحيانًا ما تصبح قصيدة نثر عندما يتحقق شرطا الإيجاز والكثافة الضروريان- مثلما رأينا- لقصيدة النثر، وهما شرطان أقل غرابةً بكثير عن طبيعة الحكاية مما عن طبيعة الرواية. ومن ناحية أخرى، ألا تنحو كل حكاية، بدءًا بمفهومها، إلى تشييد عالم خيالي صغير، يهرب من قوانين العالم الحقيقي، حيث كل شيء فيه إشارة ورمز؟ علينا ألاّ نندهش إذن أن نرى- عندما تتأكد

الجماليات الرمزية عن التماثلات، والتجاوبات الخفية، والرموز الموحية- كثيرًا من الكتاب يكتبون "حكايات" تقارب القصيدة (وأحيانًا "قصائد نثر" ليست سوى حكايات[٢٥٥]). وقد نشرت مجلة *فالوني*"، منذ عام ١٨٨٧، حكايات رمزية (من بينها "*البجعة*" لموكيل، وهي مجاز في شكل وسيط بين النثر والشعر الحر). وجاء الازدهار بعد عام ١٨٩١: ففي عام ١٨٩٣ فحسب، نشرت "*ميركور دي فرانس*" حكايات شعرية لـ"راشيلد"[٢٥٦] و"ر. دي جورمون"[٢٥٧] و"مينار"[٢٥٨] و"هـ. دي رينييه"[٢٥٩] وهلمجرا .

ولدينا هنا مثال مدهش عن ظاهرة التأثير المتبادل الذي يحقق التواصل وقتئذ بين الأنواع المسماة "شعرية" والأنواع الأخرى- ومن ناحية أخرى، فالنصوص التي ذكرتها لتوي تنال بلا تمييز اسم "حكايات" و"قصائد". وفي عرضه لديوان راشيلد "*شيطان العبث*"، يصف "*قطاف عنب سدوم*" و"*الفهد*" بأنها "قصائد نثر ثرية"[٢٦٠]. ويبدي إعجابه بـ"الفتنة الكئيبة للدم، والرعب الجبار للمشاهد الطبيعية ... والإصاتة الفاتنة للكلمات والإيقاع": سمات تخص النثر الشعري، لكننا نعرف أن مصطلحي "نثر شعري" و"قصيدة نثر" قابلان للتبادل بالنسبة للرمزيين .. ومع "ر. دي جورمون"- الذي كرر مرات عديدةً أن الرواية قصيدة، وأن الحكاية قصيدة أيضًا إذا ما توفرت على إيقاع، "حيث الإيقاع أساسي"[٢٦١]- سنتوفر على محاولة استيعاب أكثر تطورا: ويقدم لنا "جورمون"- كمثال على ذلك (وهو كاتب قصائد نثر[٢٦٢]، فضلاً عن ذلك)- نموذجًا جيدًا لحكاية-قصيدة في "*أخبار الجزر المنكوبة*": أي إنه يطبق على عنصر السرد بالتحديد تقنية قصيدة النثر "الفنية" مع التكرارات، والموضوعات الرئيسية، والسعي المتطور إلى حدٍّ بعيد إلى الموسيقية في الأسلوب. ففي البداية، على سبيل المثال :

> كان بلدًا عذبًا، حزينًا وأخضر، كأنه يتأمل نكبةً قديمة، سهل فسيح مكروب ومنقاد. وأنا مأخوذ بممر ضيق بين سياجين من أشواك بلا زهور، أشواك نائحة مثيرة للشفقة بدا أنها تبكي قسوة مصيرها، وبعد أن سرت ساعات في سجن الأشواك النائحة المثيرة للشفقة، أوقفني حاجز يرتفع منتصًبا مثل حاجز مياه عبثي بيني وبين اللانهائي[٢٦٣] .

سنلاحظ تكرار الصفة "نائحة"، التي ستعود فيما بعد، ولاسيما التداعي "عذبًا، حزينًا وأخضر" الذي سيستعيده "ر. دي جورمون" بعد قليل بإلحاح: "حديقة عذبة، حزينة وخضراء، حيث نمت، طازجة وكالتفاحة، حزينة، رقيقة وخضراء، الخضراوات .."، مطبقًا بذلك- بطريقة آلية تمامًا- هجاء النسق نفسه الذي يستخدمه (لاشيء أفضل من أن تكون الخضراوات رقيقةً وخضراء؛ لكن حزينة !). وينبغي القول إن كل هذه "الاستعادات" الموسيقية لموضوع الخضراوات الذي يصبح رمزًا للحيوانية (لهذا تصبح عينا المرأة "بلون الخس الطازج، الرقيق، والأخضر" ..) تمنح المقطوعة

كلها نغمة محاكاة ساحرة إلى حد بعيد: محاكاة ساحرة لقصيدة النثر، وللحكايات الرمزية، وديكوراتها المتلاشية، و"فتور" الأسلوب فيها. والواقع إننا نجد أيضا- في هذه الفترة- كتابا يتخيلون "شعرية" كالنثر بافتعالات غريبة في الأسلوب: هكذا يكتب "ر. تارديفو"، الذي لم يلبث أن وقع باسم "رينيه بويليسف"، نصوصا شبه غنائية، شبه رمزية، نعثر فيها على لطافات من هذا القبيل: "رغبتي الكبرى تكمن في التحليقات، حبي للأرواح الذاهبة في الممرات، عطشي للأماكن الأخرى المشتهاة، بدا لي أنهم على وشك إرضائكم .."[٢٦٤]. والحق أن *"إرميتاج"* قد آوت- عام ١٨٩١- محاولات كهذه[٢٦٥]؛ وسرعان ما سنرى *"إرميتاج"*، فيما بعد، تنشر "حكايات" تنحو إلى الشعر بأساليب أقل افتعالا: أحيانا باللجوء إلى مهابة ماض تاريخي وأسطوري، يتكلل بهالة الشعر بقدر ما يجعلنا نحلق عبر *المكان والزمن*: وهي- بالنسبة للنثريات الوصفية- حالة "هنري مازيل"، في *"الساحرة"* و*"برج المثابرة"* و*"الجازيات"*[٢٦٦]، أو الاستدعاءات القديمة ومجازات "برنار لازار"[٢٦٧]- الذي نلومه على كتابته المفرطة في البارناسية[٢٦٨]؛ وأحيانا بتدخل الخرافي (بتأثير "بو" ولاشك) الذي يدرج في السرد عنصرا شعريا خاصا بالاغتراب (كما في "حكاية" لـ"فان ليربرغه"، حيث بساطة الأسلوب لا تؤدي إلا لتفاقم انطباع الغرابة[٢٦٩]، أو في *"دكان التاريخ الطبيعي"* لـ"ش. مركي"، التي تنزلق من "الأشياء المرئية" إلى الهلوسة)[٢٧٠]؛ وتارة- أخيرا- من خلال القيمة الشعرية لرمز يكفي للتسامي بالحكاية وتحويلها إلى قصيدة: لقد جمعت خرافات "وايلد" وتُرجمت عام ١٩٠٦ تحت عنوان *"قصائد نثر"*[٢٧١]؛ واعتُبرت *حكايات* "هـ. دي رينييه"، التي نشرتها وقتئذ عدة مجلات، شكلاً انتقاليًّا بين قصائده والروايات التي سيكتبها فيما بعد[٢٧٢]. والواقع أن *حكايات* "رينييه" هذه، التي جُمعت في *"حكايات إلى النفس"*(١٨٩٣)، وفي *"السباقي الأسود"*(١٨٩٥)[٢٧٣]، تقارب القصيدة، لا "بمعجزة إيقاع بارع، رصين ومتناغم"[٢٧٤] فحسب، وإنّما- بالذات- بالاستخدام الشعائري المتحقق "للسيوف، والمرايا، والحلي، والفساتين، وكؤوس الكريستال، والقناديل"[٢٧٥]، وباللعب البارع بالتوافقات التي تربط- في ديكور حلم يقظة- "هذه الظلال الخفية والفادحة، والبيوت التي تسكنها، والأشياء التي تؤرجحها بأيديها المظلمة"[٢٧٦]، وأحيانًا عندما ينحصر الشكل وتصبح الفكرة أكثر عمومية، فإننا ننتقل من حكاية "هير تولي" أو "ديرماجور" أو "دير موكرات" إلى قصيدة النثر الجميلة هذه، التي تحمل اسم *"الكأس المفاجئة"*[٢٧٧]:

> أيها العابر، تقبل مني هذه الكأس. فالكريستال فيها من النقاء حتّى أنها تبدو كأنها مصنوعة من الماء نفسه الذي تحتويه. اشرب منها سواء ببطء أو بسرعة، حسب عطشك. النهار كان حارا، إذ يظل الغروب فاترًا إلى أن نعتقد أن النهار لم يمت .
>
> ... الآن حل الغروب (..) أيتها الرمال ! الرمال، رمال

"ستيكس"، الرمال السوداء من سواحل رملية أبدية، ستغطين بعد قليل نومي عندما أهبط إلى ضفافكم التي أسمع فيها الآن تحت قدمي صوت الأعماق المشئوم .

إنها قصيدة الندم، والرغبة المكتشفة بعد فوات الأوان، والغروب الذي يهبط على يوم وعلى حياة إنسانية؛ موضوع أكثر عادية من أن يؤثر في إحساسنا بشكل مباشر، ويثير فينا متعة لاروائية وإنما ذاتية وشعرية(٢٧٨). وكما نرى، ننتقل- في نفس الوقت- من الفعل إلى التأمل، من المتتالي إلى الأبدي. فبمظهرها السكوني والتركيبي، تقترب الحكاية من القصيدة، أكثر بكثير من اقترابها من الأقصوصة(٢٧٩). ولهذا، فإن أكثر "اللحظات" شعريةً في الروايات هي التي تتوقف فيها الحركة، كي تفسح المكان لحلم اليقظة، والدفقة الغنائية، والتأمل، أو- ببساطة- الوصف: فـ"الحكايات الشعرية الخالصة" لبو، التي يشير إليها "بودلير"(٢٨٠)، هي التي يحل فيها الانتظار محل الفعل، والتي يريد فيها الكاتب أن يخلق مناخًا لا حَكْي حكاية : "*ظل*"، أو "*جزيرة الساحرة*"(٢٨١) .

فما أكثر الأوصاف- من ناحية أخرى- ما أكثر "اللوحات"، و"الأشياء المرئية" التي قد تندرج ضمن جرد لقصيدة النثر ! وسنجد فيها الأسوأ والأفضل- أيًا ما كان الموضوع المختار: فعندما ننظر إلى الأشياء بعين الشاعر، "يتكشف عمق الحياة كاملاً في المشهد، ذلك الذي تحت أعيننا، مهما كان عاديًّا"(٢٨٢). وقد رأينا إلى أي حد كانت "اللوحة الباريسية" نوعًا مزدهرًا، في أعقاب "بودلير"؛ وسنرى الآن النوع الوصفي يتسع ويتنوع، في حقبة تتعايش فيها أكثر الاتجاهات تنوعًا.

ب) *النوع الوصفي*

١ـ ورثة الرمزيين

في عام ١٩٠٠، كان على "بروست" أن يكتب عن "روسكين": "الواقع الذي يتوجب على الفنان أن يسجله هو- في آن- مادي وثقافي. والمادة حقيقية، لأنها تعبير عن الروح"(٢٨٣). ويلخص مثل هذا التصريح (الذي يتخذ نفس اتجاه جملة "بودلير" السابق ذكرها، وإن كان يغامر إلى ما هو أبعد منها بكثير) فكرة رئيسية في الرمزية، ويسمح لنا بفهم الموقف الذي سيتبناه الكتاب، بعد عام ١٨٩٠، إزاء الواقع الخارجي: سيرى فيه البعض المعادل لواقع داخلي، فينتقلون من لوحات مرئية بشكل مادي إلى "لوحات الروح"(٢٨٤) وإلى مشاهد طبيعية استبطانية؛ والآخرون، الذين سيوسعون زوايا الرؤيا، سيعثرون في هذا الواقع الخارجي على اتساق ومغزًى روحي. ويمتلك الاتجاهان فرصهما الشعرية، بشرط مقاومة الوقوع في التحليل النفسي من ناحية، وفي الفلسفة من ناحية أخرى .

ويواصل كثير من الكتاب، حوالي عام ١٨٩٤، وقد ظلوا مشبعين بالرمزية، إقامة المعادلات بين المشاهد الطبيعية وحالات الروح، وفي تذويب وإرهاف حس المادة. وهكذا تحتوي ديكورات "ش. ديلشيفالوري" على ثلاثين "مشهدًا طبيعيًا"، كل منها، مثلما يقول "موكيل"، "يستدعي موقفًا أخلاقيًا متوافقًا"[٢٨٥]. ونفس الاتجاه تعكسه المشاهد الطبيعية لـ"ف. جريج"[٢٨٦]، و"تارديفو-بويليسف"[٢٨٧] و"بواكتوفان" في دواوينهم الأخيرة[٢٨٨]. ففي أغلب الأحيان، تم التخلي عن الديكورات الأسطورية للرمزية (قصور الأحلام، والغابات الغامضة، والبحار البعيدة...)؛ دون التخلي عن فكرة "التجاوب" بين المادة والروح، ويدور البحث عن "مغزى" المشاهد الطبيعية، ومعادلها في كلمات روحية. وربما هي فرصة لنذكر بنص غير مشهور لبول فاليري[٢٨٩]، رغم أنه سابق للسياق إلى حدٍّ ما، وعنوانه "*دراما خالصة*"، نُشر في "*انترتيان بوليتيك إيه ليترير*" في مارس ١٨٩٢ (فيما يبدو قبل الحقبة التي كان "فاليري" فيها "سيعدم الأدب داخليًا" بفترة وجيزة)[٢٩٠]. في قصيدة النثر هذه التي لاتزال رمزية[٢٩١]، لكنها ربما كانت مالارمية أساسًا، يصف "فاليري" مشهدًا طبيعيًا صيفيًا يشبه- إلى حدٍّ بعيد- مشهد "*بعد ظهيرة إله الريف*"، فيصف مستنقعًا ("زبَد،- سُحب مغامرة تلمسها ريشة، بقطرات، في الماء الذي يتملاهم")، بوص، و"بين سيقان العشب الطويلة مع أفضال أمطار متألقة، أحيانا الوجه الإنساني العذب الهائم"؛ ويضيف: "كل هذه البقايا الجميلة لحقيقة اختفت مبكرًا بفعل الصاعقة، يميزها "الشاعر" مبكرًا، ليضع فيها البريق المطهر لعين نقية"[٢٩٢]. ومع ذلك، نرى- في هذه القصيدة- ريبةً فاليرية للغاية ترتسم من الآن إزاء الحساسية، ورغبةً في النقاء تقوده إلى أن ينتزع من هذه الصور "الفاسدة"، حسبما يقول، "بفعل يقين عناصرها"، العنصر الوحيد النقي، الحركة، وأرابيسك الخطوط، ليصل بذلك إلى مفهوم "الدراما الخالصة" لـ"الخط"، الذي "لا يوجد إلاَّ في حركة جميلة"[٢٩٣]. لدينا هنا لحظة هامة في تطور "فاليري"، تسبق مباشرةً مرحلة الأزمة التي ستفضي إلى "*السيد تيست*".

كان "فاليري" في الحادية والعشرين عندما كتب "*درامات خالصة*"؛ وكان "بروست"- في نفس السن، وتقريبًا في نفس الحقبة[٢٩٤]- يرسل إلى "*روفي بلانش*" و"*بانكيه*" *تجارب* سنجدها، عام ١٨٩٦، منشورةً ضمن "*أحلام يقظة لون الزمن*" التي تشكل جزءًا من ديوان "*الملذات والأيام*"، الذي جرى العرف على اعتباره من عمل الصبا، وبلا أهمية؛ ومع ذلك، فبروست- شأنه شأن "فاليري"- هو الآن نفسه حقًا في كتاباته الأولى[٢٩٥]. وتشير عناوين من قبيل "*غروب شمس داخلية*" أو "*مثلما على ضوء القمر*"، إلى دَينه من "التوافقات" الرمزية بين المادة والروح في كتابة استبطانات شعرية ("ها هي، مثلما على ضوء القمر، كل سعاداتي المنتهية، وكل أحزاني المتعافية ترقبني وتصمت ...")[٢٩٦]. ومن بين هذه اللوحات الصغيرة، هناك ما يصل إلى غنائية وتكثيف القصيدة (مثل "*ريح بحر في الريف*")[٢٩٧]؛ لكن أغلب هذه النصوص ("*ضفاف النسيان*"، على سبيل المثال)[٢٩٨]، تسترعي انتباهنا هنا بفعل رهافة التحليل النفسي، المدعوم والمغتني بتألق الانطباعات والاستعارات: فهي تعلن عن روائي، لا عن شاعر خالص.

كلوديل و"*معرفة الشرق*"

وإذا ما وضعنا الآن- في مواجهة الكتّاب الذين ينطلقون من المشهد الخارجي لوصف "المشهد الداخلي" الذي يخصهم، ويستمدون منه الاستعارات والمجازات القابلة لإثراء وإضاءة استبطانهم- الكتّاب الذين ينطلقون من نفس المشهد كي يعثروا على تفسير للعالم، فسيقفز إلى ذهننا- على الفور- اسم : "كلوديل". وأعلم تمامًا إلى أي حدٍّ هو مصطنع أن نصنف بين "ورثة الرمزيين" شاعرًا يفجر كل الأطر، ومن لم تتمكن الروائح الفاسدة المزعجة للرمزية من أن تضعف- أبدًا، لديه- حبه البالغ للواقع؛ لكن الأمر يتعلق هنا فقط بمقابلة "كلوديل" بهؤلاء الماديين (الفلاسفة الميكانيكيين، والكتاب الطبيعيين)[٢٩٩] الذين كرههم دائمًا، والإشارة إلى أن شعره، مثل شعر الرمزيين، يستهدف التغلغل في قلب الأشياء، كي ينتزع منها سرها، والحقيقة العميقة التي تنطوي عليها؛ وتلك هي غايته منذ نثريات "*معرفة الشرق*" .

ويرجع تاريخ الطبعة الأولى من "*معرفة الشرق*" إلى عام ١٩٠٠[٣٠٠]؛ لكن الكثير من هذه النصوص سبق أن نُشر في "*ميركور دي فرانس*" أو "*روفي بلانش*" حوالي عام ١٨٩٧، تحت عناوين من قبيل "*مشاهد طبيعية من الصين*"، و"*قصائد صغيرة*"، و"*محاولات*"[٣٠١]؛ وفي ديسمبر ١٨٩٥، كتب "كلوديل" إلى "مالارميه" :

> رغم نفوري من الوصف، فقد كتبت أو أنني الآن بصدد كتابة سلسلة من الملاحظات عناوينها "باجود" و"حدائق" و"مدينة" و"الليل"[٣٠٢] .

ملاحظات سَفَر، انطباعات من الصين التي نزل فيها عام ١٨٩٥. وقد نصدقه، إذا ما قرأنا لدى النقاد تقديرات من هذا النوع: "مجموعة من الصفحات مكتوبة بشكل جيد ومُعتنًى به تصف أشياء تمثل- في أغلب الأحوال- كائنات ومشاهد طبيعية من الشرق (..) أشياء طيبة حول جوز الهند، والتين البنغالي، والصنوبر"[٣٠٣]. هيا ! ها هو قنصل مجهز بريشة جميلة صغيرة !

لكن المقصود في واقع الأمر شيء مغاير تمامًا؛ وقد أوضح ذلك "كلوديل" نفسه مرارًا: في بادئ الأمر، عندما صرح لـ"ف. لوفيفر": "إنه ليس مجموعة من الانطباعات، بل من التفسيرات، من التعريفات، ومن التوضيحات"[٣٠٤]؛ ثم عندما أقر أن "*معرفة الشرق*" كان أكثر كتبه "مالارمية"[٣٠٥]. وتصبح هذه الملاحظات مضيئة عندما نقرنها بجملة "كلوديل" الشهيرة عن "مالارميه": "عاش الأدب طوال قرن منذ بلزاك، وصولاً إلى مالارميه، على الرصد والوصف: فلوبير، زولا، لوتي، وهويسمان. ومالارميه هو أول من وقف أمام الخارجي، لا كما أمام مشهد، ولا كموضوع للواجبات الفرنسية، وإنما مثلما أمام نص، مع هذا السؤال: "ما معنى هذا ؟"[٣٠٦]. إنها- بالتحديد- هذه الرغبة في *الفهم*[٣٠٧] *والتفسير* (كان "مالارميه" يقول إن "التفسير الأورفي

للأرض" هو "الواجب الوحيد للشاعر")[٣٠٨]، التي تقارب- فضلاً عن ذلك- بين شاعرين متعارضين للغاية. ولاشك أن "كلوديل" سرعان ما سيشعر بأنه بعيد للغاية عن شاعر يلومه على أنه لا يقدم لنا كتفسير إلاّ ما هو "عبث مزدوج" لهذا العالم المادي[٣٠٩]، ولا يلاحظ أي شيء أبعد من "الآلة الناسخة للمظاهر"[٣١٠]- في حين أن العالم- بالنسبة لكلوديل- يحدثنا "عن غيابه الخاص، لكن أيضا عن الوجود الأبدي لآخر، هو خالقه"[٣١١]. ورغم هذا، فلاشك أنه في الحقبة التي كتب فيها "*معرفة الشرق*"، كان "كلوديل" يدين بشيء ما لمالارميه: ليس فقط موقفه تجاه هذا "النص" الذي يمثل العالم الخارجي، بل أيضًا موقفه إزاء هذا العالم الذي ينبغي خلقه، ذلك المؤلَّف الواجب إنجازه .

إن تأثير تركيب الجملة المالارمية، على هذا المؤلَّف النثري الأول لكاتب تأملها وأعجب بها[٣١٢]، ظاهر إلى حد أن يدهش "ج. ريفيير"، الذي كتب إلى "آلان فورنيه"- بعد أن قرأ "*معرفة الشرق*": "إن تأثير مالارميه ظاهر، ولكن من زاوية تركيب الجملة فحسب (..) فتركيب جملة مالارميه هو جهد كبير نحو التعبير الطبيعي والوضوح، إذ يسعى إلى تطبيق نظام الكلمات على نظام الأفكار، وينحو إلى إعادة إنتاج الاستمرارية الحقيقية للفكرة. و"كلوديل"- الذي كان يسعى إلى إيجاد هذه الوحدة العميقة فيما وراء كل هذه التقسيمات- قد استولى بشكل غريزي على هذا السلاح"[٣١٣]. والواقع أنه يمكننا الاعتقاد أن "كلوديل" قد حفظ درس "مالارميه"، عندما اجتهد كي "يطبق نظام الكلمات على نظام الأفكار" بدلاً من أن يتبع نظامًا نحويًّا مفروضًا من الخارج: وعندما يكتب- على سبيل المثال: "فليكن هذا الشقاء مطرودا لأنه سمع بها أو تلفظها، كلمة"[٣١٤] أو "أيتها الحواف المحيطة بي للكأس !"[٣١٥]، ندرك أنه يرفض فصل الألفاظ التي تشكل كلاً في ذهنه، مثلما فعل "مالارميه" عندما كتب :

اضطراب احتفالي عبر الهواء

من كلمات [٣١٦]

أو: "العقدة الأكثر شرعية للأحزمة، بحلقة من الماس"[٣١٧]. لكن ينبغي تخطي فكرة إعادة البناء هذه- النفسية الخالصة- للجملة التي تترع إلى إيجاد الوحدة العميقة للفكر؛ فهي تترع- قبل كل شيء- إلى إيجاد الوحدة العميقة للأشياء، لصنع تركيب معقد من الجملة لا تسلسلا خطيًّا مثل العالم الذي تريد إعادة إنتاجه، الذي يثابر من أجله "كلوديل" على خطَى "مالارميه". من هنا، تكمن الجمل "المتشابكة" إراديًّا، والغنية بالجمل الاعتراضية[٣١٨]، وأحيانًا- مثلما لدى "مالارميه"[٣١٩]- المبنية في العمق، على عدة "مستويات"، للوصول إلى تركيب قوي. فمقابل النمط المالارمي[٣٢٠] :

احتجت اللجوء إلى البراعة

كي لا أسبب شــرودًا

بوجودي

سنحصل على نظيرها لدى "كلوديل"[٣٢١] :

الفرنسي أو الانجليــزي البشع ، يبني كوخه بهمجيــة
بفظاظة، في أي مكان، بلا رحمة
بالأرض التي يشوهها ، مهمومًا
فحسب بأن يمد بصره إلى مسافة أبعد
إن لم توجد يداه الشرهتان

من هنا- أيضًا- تكمن وفرة وأهمية الاستعارات، التي تقيم روابط لا بين **الأشياء** المدركــة (التي يتم تناولها بشكل زوجي فحسب)، وإنما بشكل أوسع بين الملموس والمجرد، بــين الطبيعـة والإنسان؛ فثمة مساحات واسعة من الاستعارات تختفي وتنطوي ضمن وحدة مجموعات وأشياء أو أفكار متنوعة. ويجدر بنا أن ندرس عن كثب كيف يبني "مالارميه" و"كلوديل" تطورات معقــدة انطلاقًا من "خلية استعارية" أولية "ذهب – شمس": "مالارميه" في "ذهب"، حيث نرى الذهــب- المعدن والذهب الشمسي يندمجان في "سيولة كثر"[٣٢٢]، ثم يعاودان الظهور وقد تحولا إلى موهبــة "لدى الكاتب، في مراكمة الوضوح المشع بكلمات ينطق بهـــا"[٣٢٣]؛ و"كلوديــل" في "الســاعة الصفراء"، وهي واحدة من أقصر القصائد وأكثرها "كمالاً" في "*معرفة الشرق*"، ولهــذا الســبب المزدوج أوردها كاملة :

ها هي الساعة الأكثر اصفرارًا من العام كله ! ومثل المـــزارع يجمع في نهاية المواسم ثمار عمله ويقطف منه الثمن، يأتي الوقت من ذهب ليصبح كل شيء متحولاً، في السماء وعلى الأرض. أتقــدم حتى العنق في فجوة الحصاد؛ أضع الذقن على المنضدة التي تضــيء الشمس طرفها، ومن الحقل؛ مارا عبر الجبال، أتغلب علــى بحــر الحبوب. وبين ضفافه من العشب، الشعلة الجافــة الهائلــة للــون الممدود للنهار، أين الأرض القديمة المظلمة ؟ تحولت المياه إلى نبيـذ، والبرتقال يشتعل على غصن الشجرة الصامت. كل شيء نــاضج، حبوب وقش، والفاكهة مع ورق الشجر. إنه ذهب حقا؛ مكتمــل تمامًا، أرى أن كل شيء حقيقي. في العمل المتوقد للعام الذي بخّــر كل لون، فجأةً يصبح العالم شمسًا في عيني ! أنا ! ألاّ أموت قبــل أكثر الساعات اصفرارًا [٣٢٤].

يتيح لنا هذا النص أن نستشف- في آن- تشابه "كلوديل" مع "مالارميه" في إرادة التكثيف الاستعاري، والإيجاز والدلالة التي لا تخشى الغموض ولا التبديل المفاجئ في بناء العبارة ("يأتي الوقت من ذهب ليصبح كل شيء متحولاً، في السماء وعلى الأرض")(٣٢٥)- وما يتميز به عنه أيضًا من حب حسي للألوان والأشكال، مستنداً إلى يقين بأن "كل شيء طيب"(٣٢٦)، مادام الله قد خلقه. وبينما "تقرض" الاستعارة الأشياء(٣٢٧)، بالنسبة لمالارميه، وتدمر الغلاف الواقعي للأشياء كي لا تترك منها سوى "الفكرة" المجردة، فإنها- لدى "كلوديل"- لا تفعل سوى التأكيد على التوافق بين عناصر العالم الحقيقي، على السيمفونية الكونية. "إن رسوخ هذا العالم- مثلما يقول الجوَّال- هو مادة سعادتي البالغة"(٣٢٨) .

وبذلك، سيكتفي الشعر بأن يكون "إحصاءً مبهجًا"(٣٢٩)، وأن يستدعي الأشياء المخلوقة، ولونها، ورائحتها ("ها هو أريج الحبوب، ها هي رائحة الحصاد")(٣٣٠)؛ وسنعثر على نفس الحسية في اختيار الإصاتات، والإيقاعات المفعمة والثرية: "توزيع أوركسترالي لفظي مدهش للغاية- مثلما سيكتب "ف. دي ميوماندر"- إلى حد أنه من المستحيل أن يكون المرء موسيقيًّا أكثر من ذلك مع المقاطع اللفظية لقواميسنا"(٣٣١). وكثيرًا ما يذكر نقاد هذه الفترة هذه الجملة التي يجدونها "جيدية"(نسبةً إلى "جيد") تقريبًا :

> سأتذكرك، يا سيلان ! وأوراق أشجارك وفاكهتك، وناسك ذوي العيون العَذبة الذين يمضون عبر دروبك عرايا بلون لحم المانجو، وهذه الزهور الوردية الطويلة التي وضعها الرجل الذي كان يصحبني على ركبتي في النهاية، عندما كنت أتدحرج تحت سمائك الممطرة، وأنا ألوك ورقة شجر الكافور(٣٣٢) .

علينا التمسك هنا لا بالرغبة "الفنية"، بل بالرغبة في إظهار روعة الواقعي، من خلال نكهة الكلمات. وإذا ما كانت "شجرة الكافور" تجعل الزهور "الرمزية" تخطر ببالنا، فسنجد- في موضع آخر من الحقول- "فاصولياء، وقرعًا، وخيارًا، وقصبًا"(٣٣٣)، وسيبقى على الخنزير، "المرتج على قوائمة الأربع السمينة والقصيرة"(٣٣٤)، أن يعلمنا أنه "لا الجسد يكتفي بنفسه، ولا النظرية التي يعلمها لنا ليست عبثية"(٣٣٥). فكلوديل يحب الصين حتى بقذاراتها وروائحها النفاذة(٣٣٦)؛ هو الذي يعلن عن أنه "يأنف من الحضارة الحديثة"؛ وهو يزدهر "في وسط من الشحاذين والمتشنجين، في فوضى النقالات والحمالين والمحفات"، في هذا البلد العريق، المتلبد والفطري، حيث يبدو له كل شيء "طبيعيًّا وعاديًّا"(٣٣٧). وهكذا شعره، الذي يمثل إعادة بناء للواقع، هو تمجيد للواقع في نفس الوقت .

فكيف لا نذكر هنا أن "بيان الجامية"* الشهير: "كل الأشياء صالحة للوصف عندما تكون *طبيعية*"، قد نشر في "*ميركور دي فرانس*" في مارس ١٨٩٧ ؟ وأن رواية "*قوت الأرض*" يرجع تاريخها إلى عام ١٨٩٧ نفسه ؟ وسنعود مرة أخرى- في الفصل التالي- إلى هذه التوجهات الجديدة "الطبيعية" و"الجامية" والمعادية للرمزية بشكل عام؛ ولنقل- منذ الآن- إن ديوان "كلوديل" هو، في آن، مواصلة لمسعى الرمزية من أجل ضم الإنسان والكون في "وحدة" واحدة (ذلك بقدر ما نرى فيه، مثلما يقول "ريفيير"، "الروح وهي تزدهر في عالم" و"الكون بكل تعقيده السحري يتركز في روح")(٣٣٨)- ورد فعل ضد الفيروس الرمزي، ضد "هذا الشر الحديث للروح التي تتأمل نفسها، وتبحث عن الأفضل، وتعلم نفسها أحلام يقظتها"(٣٣٩). وفضلاً عن ذلك، ففي الفترة التي كتب فيها "كلوديل" المقطوعات الأولى من ديوانه (١٨٩٥)، كانت الرمزية في اكتمال عنفوانها، رغم وضوح الاتجاهات المتضاربة؛ وفي التوقيت الذي نشره (١٩٠٠)، كان قد تم اتخاذ خطوة، تبعد الأجيال الشابة نهائيًا عن أحلام اليقظة والتعاويذ الرمزية لكي تقربهم من الواقع الحي.

٢ ـــ رد الفعل ضد الرمزية

تنبغي الإشارة- رغم هذا- إلى أن الرمزية، رغم أنها كانت في أوج ازدهارها حوالي عام ١٨٩٥، قد تلقت بعض الصدمات القاسية، بالتحديد بفعل ظهور مؤثرات جديدة: "لوتريامون" و"رامبو" و"ويتمان" أيضًا و"نيتشه" من قبل. فمنذ سبتمبر ١٨٩٣، أخذ "روبيل" يشن هجومًا بارع الأسلوب في "*إرميتاج*" ضد الرمزية وكوادرها "المختلفة والسحرية"، و"خرافاتها" وأميراتها "الكهنوتيات"(٣٤٠)؛ وفي أغسطس ١٨٩٤، يتحدث "إ. سينيوريه"- في "*لا بلوم*"- عن الكتّاب الشبان، "الأكثر كمالاً وعفوية" من أجدادهم الذين "كانوا أحيانًا ما يخافون الحياة"، والذين كان شعرهم "المحروم من الأساطير، والذي يحتقر التقاليد والرموز"، يأمل في التعبير "بشكل مباشر عن "الحياة" نفسها"(٣٤١)؛ وفيما تتم المطالبة بضرورة معارضة أساليب الكتابة الرمزية، يدور الحديث بهلع عن "هذا الهراء الذي عاث وباؤه فسادًا حوالي عام ١٨٨٥"(٣٤٢).

وستُلهم هذه الرغبة في التعبير المباشر عن الحياة، وتحقيق الاتصال بالواقع المباشر، اكتشاف شكل أدبي وصفي جديد، سيسعى- هذه المرة- لا إلى البحث في كل شيء عن رمز لشيء آخر، بل إلى السعي لعزله، وإدراكه في طبيعته الحميمة: وهو ما سيكون مسعى "جول رونار" على نحو خاص. واللافت للنظر أن هذا المسعى- من ناحية أخرى- "أنجزه رونار لا في أوج ازدهار الرمزية فحسب، وإنما محاطًا أيضًا برفاق وأصدقاء كانوا على رأس الحركة الرمزية"(٣٤٣)، وفي المجلة نفسها التي تأكدت على

* نسبةً إلى "Jammes جام"، الشاعر ؛ راجع الفصل التالي .

صفحاتها هذه الحركة: "*ميركور دي فرانس*"، مثلما لاحظ "جيشار"[٣٤٤]. فالكاتب الذي يدَّعي أنه "فخور تمامًا لأن عصفور القاوند ظنه شجرة"[٣٤٥]، والذي سيسجل في "مذكراته": "أنظر إلى الطبيعة إلى أن يبدو لي كل شيء يترعرع داخلي"[٣٤٦]، يمكن اعتباره رائدًا للنزعة الطبيعية. وهو يعارض- في نفس الوقت- تصنُّع بعض الرمزيين، وما استمر من "الرطانة" الانحطاطية (ويسجل - عن رضًى- في "*مذكرات*" : "لم أستخدم بعد كلمة coruscation = تلألُؤ"[٣٤٧]، ويعارض تعقيدات تركيب الجملة. "لقد أثارت أعمال رونار إعجاب الكثيرين من الكتاب لصراحتها ووضوحها، وإعجاب كلوديل الذي كان ج. رونار يمثل- بالنسبة له، في حوالي عام ١٨٩٢- "الذوق الفرنسي"،مثلما يقول "ل. جيشار"[٣٤٨] .

فهل كان "رونار" يقصد كتابة "قصائد نثر" في مؤلفيه "*حكايات طبيعية*" و"*قصائد ريفية*"[٣٤٩]؟ ليس ذلك مؤكدًا (رغم أنه قال عن "جوريس": "لا ينقصه سوى أن يكون قد كتب بعض قصائد النثر. ومن خلال هذا العمل المرهف، كان سيتعلم أن يتحدى إسهابه"[٣٥٠]، مما يمكن أن يشير إلى صلة ما بهذا الموضوع؛ غير أننا نرصد- عدة مرات- في "*حكايات طبيعية*" أنساقًا "شعرية" في التكوين: بناء في مقاطع تبدأ كلها بنفس الطريقة: "يمكن للديك أن يتباهى بأنه صرع كل منافسيه .. يطلق الديك صرخات على صرخات .. الديك يتبختر .. يجمع الديك دجاجاته، إلخ"[٣٥١]، واستعارة ممتدة (الخراف) أو صورة ختامية يتسع عليها إيقاع الجملة (البقرة، الخفاش)؛ والاستعادة، لاسيما في نهاية النص، للجملة الأولى (ما يسميه "ل. جيشار" *تكوين الروندو*[٣٥٢]، وهو نسق شائع للغاية، كما رأينا، لدى كتاب قصيدة النثر "الدائرية": مثلما في "*دجاج سندي*":

> إنها حدباء ساحتي . لا تحلم إلاّ بجراح بسبب حدبتها .. إنها
> تتدحرج في التراب ، مثل حدباء[٣٥٣] .

وبالمثل، ففي "*قصائد ريفية*"، نجد الرصد في شكل قائمة طويلة في قصيدة "*المطبخ*" ("والباب ذو الركن الذي قرضته الفئران،- والمصفاة المجدورة .. ولوح الزجاج المحطم .. وهذا البلاط الصابوني،- وهذا الكرسي القش .. ")[٣٥٤]، ومؤثرات الاستعادة :

> الغابة الصغيرة في كولوس . أمنحها له .
>
> أمنح له ملذاتها .
>
> أمنحك دربها الضيق الذي لا يمكن اقتفاؤه إلاّ بقدم واحدة،
> وأمنحك، مثل خدم، أشجارها الرشيقة .[٣٥٥]

ورغم كل هذا، أخشى حقًا ألاّ نشعر بالانفعال الشعري عند القراءة، إلاّ بشكل ضعيف أو

نادر. ومن المشروع بلاشك- كرد فعل ضد مبالغات الرمزية- تلك الرغبة في "تسمية الأشـــياء بأسمائها، ومنحها شكلها الحقيقي، ولونها الحقيقي، وحصرها في معناها الحقيقي"[٣٥٦]؛ وهو مـــا يتطلب أيضًا أن نشعر بعمق بشِعر الأشياء، وأن نجرب الشعور بالحياة الكونيـــة، مثـــل "م. دي جيران"، ونستسلم بنشوة للملذات المحسوسة، مثل "جيد"، أو الانتقال- مثلما سيفعل "بونج"- إلى قلب الأشياء بدلاً من مراقبتها من الخارج. لكن "رونار" يبدو عاجزًا عن اختراق الواقع: "فاللبن- بالنسبة له- أبيض بشكل مزعج، لأنه ليس سوى ما يبدو"[٣٥٧]، مثلما يقول "سارتر"، الذي كتب صفحات قاسية، لكنها صائبة، عن هذا الكاتب "المقيَّد" بمواهبه في الملاحظة. وهو مطارد بالرغبـة في تحقيق الجديد والمتفرد: وذلك سبب هذه الحذلقات والتشخيصات ذات الذوق الرديء (تستقبل الوردة دودة الفراش، ولأنها "توقعت أن يكون الجو باردا هذه الليلة، فقد طاب لها أن تضع ثعبـان أصلة حول الرقبة"[٣٥٨]، والديك "لا يخرج أبدًا بدون مظلته"[٣٥٩]، وهلمجرا)، هذا الميل المحزن إلى أكثر أنواع التلاعب بالألفاظ إثارةً للأسف: ففي أفضل "قصيدة" من "*حكايات طبيعية*"، قصيـدة "*الخراف*"، لم يستطع "ج. رونار" مقاومة إغراء إثرائها- في طبعة عام ١٩٠٩- بهذا الملحق:

Les moutons.- Mée... Mée... Mée...

Le chien de berger.- Il n'y a pas de mais!

الخراف .- مييه .. مييه .. مييه ..

كلب الراعي .- لا توجد لكن* ![٣٦٠]

فما إن تظهر صورة شعرية نوعًا ما، حتى يحمله شيطانه الداخلي على تدميرهـــا: البجعـة "تنهك نفسها في اصطياد ومضات وهمية، وربما ستموت، ضحية هذا الوهم، قبل أن تمسك بقطعة سحابة واحدة". وفورا يثور "تريبولد بونوميه" النائم في "رونار": "لكن ماذا أقول ؟ فكـــل مـــرة تغطس فيها، تقب بمنقارها في الإناء المغذي وتعود بدودة .

إنها تسمن مثل إوزة"[٣٦١] .

هكذا نتأرجح بين رفض الغنائية والبحث عن أسلوب، بين كراهية الفصاحـــة والرغبـــة في التفرد: وذلك سبب هذا الأسلوب الرصدي الجاف القاطع، وهذه "الكلمات الغنية في جملة فقيرة" التي يتحدث عنها "سارتر"[٣٦٢]: الدجاجة "منتصبة في قبعتها التي تشبه حشرة جارة الحطب، عينها يقظة، وحوصلتها نافعة"[٣٦٣]، والطاووس "في زي احتفالي"[٣٦٤]، والصرصار "أسود وملتصق مثل ثقب قفل"[٣٦٥]. "أسلوب أفقي، متألق، ومتقن"، مثلما قال بنفسه[٣٦٦]: لكنه أيضًا بـــلا هالـة شعرية، وبلا قدرة عميقة على إثارة الانفعال رغم كماله الشكلي. وربما يكون أقسى الآراء مـــا

* تلاعب بالألفاظ بين "Mée" في السطر الأول، و"mais = لكن" .

ذكره بنفسه عن نفسه، عندما قال: "الكمال دائمًا رديء إلى حدٍّ ما"(٣٦٧). ففن "رونار" الدقيق والمرهف "كامل" في نوعه- أي محدود.

وربما تكون المبالغة في الصنعة، والبراعة، والبحث الدائم عن التعبير الموجز والمدهش، هي التي تمنح أسلوبه ملمح الاجتهاد، والمجاهدة(٣٦٨): إننا نشعر بالجهد الكبير المبذول فيه. ولاشك أن ذلك هو ما دفع "ل. بلوم" إلى أن يرصد- من بين أفضل مقطوعات "ج. رونار"- لا نصوص "*حكايات طبيعية*"، وإنما "البرسيم"، و"Le Toiton"، و"عاصفة الأوراق"، كنماذج مكتملة في التكوين الشعري" والاستعاري(٣٦٩)؛ وربما لهذا السبب نجد أحيانًا شعرًا أكثر في "*قصائد ريفية*"، حيث الابتكار أكثر تلقائية وقوة الأسلوب الصدامية أقل وطأة: "غابة كولوس الصغيرة"، و"الثلوج"، و"مؤثرات القمر!".

فنان- أو ربما حرفي بشكل خاص- لا شاعر: يظل "جول رونار" كاتبا "تمثيليًّا" représentatif" في جميع الحالات، مثلما يقول "ل. جيشار"، سواء بفعل رغبته الواضحة في العودة إلى الواقع الملموس (وبشكل خاص الواقع الأرضي والفلاحي) أو بفعل "الطريقة التي يطوق التعبير بها الفكرة لديه، من خلال أسلوب يتجرد من الزخرف أكثر فأكثر، إلى حد العُري"(٣٧٠). لقد قام بعملية إزالة الأنقاض بطريقته، وأعد القارئ كي يتغذى لا بالصوفيات الغامضة، وإنما بقوت الأرض، "بالصور، والأصوات، والروائح"(٣٧١).

ومع "هوج روبيل"، يتخذ رد الفعل المعادي للرمزية مظهرًا مغايرًا إلى حدٍّ ما: لم يعد الأمر يتعلق هذه المرة بالوصف بالأسلوب اللاذع، وإنما بالمقاطع الحماسية التي تعبر بغنائية عن الشغف بالحياة والفعل، والتي نشعر بتأثرها العميق بويتمان ونيتشه بشكل خاص. فروبيل من أوائل من يعود إليهم شرف ترجمة "نيتشه، عام ١٨٩٣(٣٧٢)؛ وفي العام التالي، مرت في "*أناشيد المطر والشمس*"(٣٧٣) نفس "*أبواق الدعوة والغضب*"(٣٧٤)، والاندفاعات العاصفة التي أذهلته في "*زرادشت*". "لقد اخترت- كوسيلة في التعبير- نثرًا ذا إيقاع خاص، أكثر غنائية من النثر العادي، ولا يملك- مع ذلك- الشكل المحدد والموسيقي لشعرنا"، حسبما يقول "روبيل" في خاتمته(٣٧٥). والواقع أن الشكل يمتد من النثر المقسم إلى مقاطع طويلة إلى هذا الحد أو ذاك، إلى المقاطع القصيرة للغاية، المكونة من جملة واحدة وإلى أبيات حرة حقيقية؛ لكن الأسلوب دائمًا ديناميكي مكثف، موقَّع بقوة، مثلما لدى "نيتشه" نفسه: وسبق أن قدمت مثالاً لذلك(٣٧٦). "كتاب صاخب، هادر، يعطي الانطباع بمحطة قطار ضخمة، تمتلئ بعربات القطار، والصفير، وصرخات وقبلات الوداع أو الاستقبال"، مثلما سيكتب عن حق- إلى حدٍّ بعيد- "ر. دي جورمون" في واحد من "*أقنعة*"(٣٧٧).

ومع موت "روبيل"، اعتبره صديقه "مازيل"- الذي خصص له مقالاً في "ميركور دي فرانس"- كاتب "أفكار" بشكل خاص، معتبرًا أسلوبه "بعيدًا عن بلوغ أسلوب الأساتذة الكبار أو

أنه مجرد الكتابة الفنية لصغار الكتاب"[٣٧٨]: لكن "روبيل" بالذات هو الرجل الذي "أهمك"- مع ذلك- "الفنان الكامل" فلوبير، مثلما أهمك الأخوين "جونكور"، أستاذي الكتابة الفنية والإحساس النادر[٣٨٠]؛ إنه يرفض- عن عمد- العهود الجميلة، والمؤثرات الموسيقية، ويسعى دائمًا لأن يكون تعبيريًّا لا نغميًّا؛ والدال أن نراه يلوم "فلوبير" على أسلوبه "المكتوب" بشكل مفرط، "حيث كل شيء على نفس المستوى"[٣٨١]. أما "روبيل"، فكان يقول بكبرياء، مثل "نيتشه": "إنني دائمًا ما أمنح العمل نفسي كاملة، وما هو حي في نفسي"[٣٨٢]. ومثل "نيتشه" أيضًا[٣٨٣]، يرفض الفترات الطويلة المتزنة للغاية، والأوزان المتسعة، ويفضل عليها هذا الأسلوب الديناميكي، المتقطع، واللاهث إلى حدٍّ ما، الذي نشعر فيه بطَرقات الإيقاع المتعجل لحقبتنا.

إنه- بلاشك- ليس كاتبًا كبيرًا، ولا "فنانًا" بشكل خاص: فلنقل إنه- بالأحرى- كاتب طليعي، بفعل حملاته المتقدة الحماسية ضد الرمزية، والنشاط الذي لا يقل عنه حماسًا في تمجيده للوثنية، والعنف، ونشوة الحياة. إنني أختم هذا الفصل بروبيل، وكان يمكن أن أبدأ به الفصل التالي؛ وفي فترة ١٨٩٤ هذه، حيث لاتزال الأذهان الحائرة تتردد بلا يقين بين نفوذ الرمزية الذي لايزال قويًّا والدعوات الأولى للمعارضة لصالح الطبيعية والطبيعي، ترن "*أناشيد المطر والشمس*" مثل النغمات الأولى لهذه الترتيلة التي سرعان ما سينشدها الشعراء الشبان على شرف "الحياة". لكننا لا نستطيع أن نضع حاجزًا فاصلاً في الأدب؛ فنشر "بروست" عام ١٨٩٦، ونشر "فونتينا"[٣٨٤]، أو البعض الآخر فيما بعد، سيظل دائمًا مغرقًا في الرمزية؛ وبالعكس، فإذا ما استطعنا تأريخ التجديد "الطبيعي" بعام ١٨٩٦، بناءً على الحملات المدوية، فبإمكاننا العثور عليه، قبل عدة سنوات، لدى كاتب مثل "روبيل"، ذي مزاج أكثر عنفوانًا من أن يريد- مثل الرمزيين- الفرار من الحياة بدلاً من الانغماس فيها لاستنفاد مباهجها المجيدة .

*

الهوامش

(١) قارن- على سبيل المثال- بـ Mauclaire, **L'Art en silence**, Ollendorf, 1901 : "ما الذي سيبقى من الرمزية ؟ تأثير أخلاقي وعروضي جديد"(ص ١٩٩) .

(٢) قارن بما سبق، ص ٩٧ من هذا الجزء .

(٣) *Premiers poèmes*, **Mercure de France**, 1897, *Préface sur le vers libre.*

(٤) *Les Poèmes*, **Revue Blanche**, 15 mars 1897, t. XII, p. 405.

(٥) **La sensibilité dans la poésie française** (1885-1912), Fayard, 1912, p. 79.

(٦) **La Décadence**, numéro 1, 1er octobre 1886.

(٧) حول هذه النزعات الداخلية، يمكن الاطلاع على كتاب Michaud, **Message poétique du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, p. 344 et sq.

(٨) Mauclaire, **Servitude et Grandeur littéraires**, Ollendorff, 1922, p. 18. ومنذ نهاية عام ١٨٨٦، بدأ "دوجاردان" في منح "*روفي اندبندانت*" طابعًا رمزيًا بشكل واضح. وفي عام ١٨٨٨، أصبح تأثير "كان" غالبًا، مادام قد أصبح رئيس تحرير، يحرر- فضلاً عن ذلك- "*كرونيك دي ليتر إيه دي لار*" .

(٩) تحت العنوان العام "*أمسيات حميمة واجتماعية*". وينبغي أن نضيف إلى ذلك قصيدة "*القسيس*" لمالارميه (تحت عنوان "راهنة"، التي لم تكن قد نشرت إلا في إحدى مجلات "توران" عام ١٨٨٦، وأعادت "*روفي اندبندانت*" نشرها في عدد أبريل ١٨٨٨ (قارن بما سبق، ص ٣٧٤ من الجزء الأول) .

(١٠) **Ecrits pour l'Art**, n° 1, janvier 1887.

(١١) نعلم أن "مالارميه" قد سلم هذه القصيدة النثرية، التي لم يسبق نشرها، إلى "فيرلين"، من أجل Notice التي ستنشر في "لي زوم دو جوردوي" لفانييه .

(١٢) انظر **Ecrits pour l'Art**, 3 août 1889 ، وتفسيرات Ghil, **Les Dates et les Œuvres**, Crés, 1923, p. 114 . هذه المقالة النقدية المقذعة ضد "مالارميه" لم تكن عملا سيئا فحسب، بل أسوأ الأخطاء.

(١٣) قارن بما سيلي، ص ٢٤٢ من هذا الجزء .

(١٤) انظر- في هذا الصدد- التصحيح المنشور في **La Wallonie**, 15 septembre 1887, p. 294 . ويفترض أن كل أنصار التوزيع الأوركسترالي قد "رأوا"، فورا وبانقياد، حرف A يغير لونه. هذا الـ A الـ"قرمزي" كان يتوافق- من الآن فصاعدا- مع السلسلة الرفيعة لآلات الساكسفون ومع "الأمجاد والعواصف" .

(١٥) O. Gary de Faviès, dans les **Ecrits pour l'Art** (nouvelle série, décembre 1892).

(١٦) وعلى أية حال، لم يسلم أنصار التوزيع الأوركسترالي من المزاح؛ فغيل نفسه يذكر كلمة "سودي" من أنه عندما يفهم بضع جمل- هنا وهناك، من قصيدته- يقول لنفسه: "هذا الخطاطي"، وعندما لا يفهم أي شيء تقريبًا يقول: "إنه رمزي"، وعندما لا يمكنه فهم أي شيء مطلقًا، يقول: "إنه تطوري- من أنصار التوزيع الأوركسترالي" (**Les Dates et les Œuvres**, Crés, 1923, p. 157).

(١٧) ذكره L. Pierre-Quint, **André Gide**, Stock, 1952, p. 427

(١٨) **Mercure de France**, mars 1898.

(١٩) Mikhaël, **Œuvres**, Lemerre, 1890, p. 134-135 ؛ ويعود تاريخ قصيدة *أثر السفينة* " إلى عام ١٨٨٥: ينبغي أن نكون في غاية الامتنان لميخائيل، لأنه لم يفتتن بـ"رطانة" العصر.

(٢٠) قدم "بودلير" نموذجا لهذه البنية الثلاثية- (لوحة تحدد موقع المشهد،- اندفاعة- خيبة)- في قصيدة "*المجنون وفينوس*": "لكن فينوس قاسية القلب تنظر للبعيد دون أن نعرف ماذا بعينيها الرخاميتين". ويستخدمها "ميريل"، على سبيل المثال، في "*الغرقى*": "لكنها، هادئة الأعصاب تحت وطأة جواهرها إلخ .." (**La Plume**, 15 octobre 1891).

(٢١) وذلك ما يمنح **Nos Poètes** (Dupret, 1888) مظهرا متحيزا إلى حد ما، وأحيانا- (يجب أن نقول ذلك)- رجعيا .

(٢٢) *Sur la mort de l'ami à qui ce livre est dédié*, dans **Du Sang, de la Volupté et de la Mort**, Plon, 1909, p. 19 (premiére édition, 1894).

(٢٣) **المصدر السابق**، ص ٢٠ .

(٢٤) **Introduction aux Reliques** de J. Tellier, Evreux, 1890, p. XXXVII.

(٢٥) **Plaines, Reliques**, p. 22 (daté d'avril 1889).

(٢٦) **Nocturne, Reliques**, p. 18 (daté de 1885) ، (يعود تاريخها إلى عام ١٨٨٥) ؛ ولنلاحظ الطريقة المعروفة جيدا في استعادة الجملة الأولى في الخاتمة، مستدعيا سفينة "انطلقت من مارسيليا، في مساء خريفي، مع هبوط الليل".

(٢٧) **Hespérus, Reliques**, p. 11 (daté de septembre 1887) ؛"هسبيروس، بقايا" (يعود تاريخها إلى سبتمبر ١٨٨٧).

(٢٨) **Rerum Pulcherrima Roma**, p. 14 (يعود تاريخها إلى أكتوبر ١٨٨٨).

(٢٩) *Discours à la Bien-Aimée*, **Reliques**, p. 3 ؛تعارض بداية هذا "الخطاب"(عن غـــير قصـــد ؟) "*صـــلاة في الأكروبول*" لرينان: "لقد ولدت، أيا محبوبتي، يوم جمعة الثالث عشر من شهر شتوي، في بلد ضبابي على ضفـــاف بحر شمالي .."(ولد "تلييه" في مدينة "هافر"). ولنسجل أيضا أن "تلييه" تميز بـــ"قراءات ضخمة" و"ذاكرة مذهلة"- مثلما يقول لنا صديقه "جيجو"- ربما أضرتا به في نهاية الأمر.

(٣٠) قارن بـــ **Préface à l'Anthologie des Ecrivains Belges**, par Dumont-Wilden, Crés, 1917

(٣١) **Jeune Belgique**, janvier 1893, p. 10.

(٣٢) **Jeune Belgique**, juillet 1893, p. 287.

(٣٣) ديسمبر ١٨٩١، ص ٤٤٢. والطريف أن نعلم أن "جيرو" يذكر- كنماذج للنـــوع- "*جاســبار الليالـــي*" و"*قصائد نثر صغيرة*" لبودلير، و"*صفحات*" الذي ظهر في نفس العام لدى "دبمان" في بروكسيل، واحتـــوى علـــى الاثني عشرة قصيدة نثر لمالارميه.

(٣٤) **La Déclaration Foraine**, février 1890; **Réminiscence**, juin 1890; **Pauvre enfant pâle**, mars-avril 1891.

(٣٥) مقال لـــ"بيلادان"، أغسطس ١٨٨٥.

(٣٦) مقال لـــ"ج. ديتريه"، يناير ١٨٨٨، الذي يرى في "*صوت الشعب*" "قصيدة نثر ذات كمال مطلـــق" (ص ٢٨).

(٣٧) فلنشر هنا إلى أن "*جون بلجيك*" قد أعلنت- في يوليو ١٨٨٧- عن نشر "*أشياء مرئية*" لفيكتور هوجو.

(٣٨) **Instantanés**, de Vurgey, octobre 1886 et janvier 1887.

(٣٩) **Croquis Bruxellois de Maubel**, janvier 1885, **Croquis de Delattre**, mars 1889.

(٤٠) في "*متغيرات*"، المأخوذ عن اللوحات أو الطباعة اليابانية (في ديسمبر ١٨٨٨)، أراد "جول ديتريه" أن يبتكـــر "متحفا" ما، "مجموعة من الأصداء والذكريات الفنية".

(٤١) "*نشيد غنائي نثري*" لديتريه، مايو ويوليو ١٨٨٦. سبق أن نشر "ماكس والر"، في مايو ١٨٨٥، "*أناشـــيد غنائية في الحنين للوطن*"، تتكون من ثلاثة مقاطع ومقطع ختامي.

(٤٢) **Proses lyriques** de Goffin, en 1887 et 1888.

(٤٣) مثل نثريات "شينييه" (قارن بالصفحة التالية).

(٤٤) إنها خاتمة "*نثرية غنائية*" لـــ"ديلزير موريه" المنشورة في يونيو ١٨٩٠ .

(٤٥) هكذا، يستعير "ديزومبيو" من قصيدة *"ارتعاشات شتاء"*- من أجل قصيدته *"ارتعاشة"*- إشارات إلى ساعة الحائط، والمرآة، ونسيج العنكبوت، ومن أجل قصيدة "هدوء" يستعير جملا مثل "سنعيش بين كتبنا، وصورنا المحفورة، وأثاثنا. وستتحدث عن الأشياء البالية .. على ركبتيك، يا أختاه، سأضع رأسي الحزينة"(مارس ١٨٨٩، ص ١٤٠-١٤١).

(٤٦) العبارة لجورج ديتريه، **Jeune Belgique,** juin 1888

(٤٧) هذا الديوان المنشور عام ١٨٩٠، هو المؤلف الوحيد البارز لهكتور شينبيه. وقد نشرت أجزاء النصوص التي يتكون منها في *"جون بلجيك"*.

(٤٨) **Jeune Belgique,** juin 1890, p. 248.

(٤٩) *"واقعة العائلة"*، في "النشيد الأول"، المنشورة في ٥ أكتوبر ١٨٨٥؛ وإحدى *"نثريات غنائية"* لجوفان، مارس-أبريل ١٨٩١، تحمل عنوان "مالدورور" بالتحديد.

(٥٠) "لقد سكنت دوما هذه المناطق الملتبسة، المتاخمة للجنون- بلاد اللامبالاة الثقيلة، والأبخرة الفاسدة الخادعة، والحمى المضنية والفاتنة رغم هذا، متحملا بأوهام فاترة ومفسدة"، ذلك ما يقوله "جوفان" (**Jeune Belgique,** mars-avril 1888)، الذي لم يكن باستطاعته- رغم ذلك- أن يعرف "خيمياء الكلمة".

(٥١) **Jeune Belgique,** juillet 1888؛ "يهرب مني العالم الموضوعي"، مثلما يقول "جيلكان" بنفسه في أحد أعماله، " *Proses lyriques نثريات غنائية*" .

(٥٢) **Jeune Belgique,** décembre 1890, p. 445.

(٥٣) *"استعارة"*، ٢٠ أكتوبر ١٨٨٧؛ *"مشاهد طبيعية ووجوه"* عام ١٨٨٩؛ *"دراما"*، مارس-أبريل ١٨٩١؛ *"الأميرة التي تنتظر"*، يوليو-أغسطس ١٨٩٢.

(٥٤) وقد كتب "موكيل" في *"فالوني"* عام ١٨٨٧، مبديا تعاطفه مع "البير جيرو": "لا علاقة لنا بجون بلجيك" (ص ٦٠). وقد ردت مجلة "جون *بلجيك*" في أغسطس، بقلم "أ. جيرو":" لسنا معجبين بغيل ولا بكان".

(٥٥) قارن بما سبق، ص ٢٠٣ من الجزء الثاني.

(٥٦) ومن بينها قصيدة *"الاحتفال الشعبي الفلمندي"*، الغنية بالألوان، التي تسير تماما على خط واحد مع "كوستير" أو "ليمونييه" (٢٠ نوفمبر ١٨٨٧).

(٥٧) وبشكل خاص، سلسلة "تخطيطات صغيرة"، في عامي ١٨٩١-١٨٩٢.

(٥٨) انظر- بشكل خاص- العدد الاستثنائي المخصص لماك أولان، في فبراير .

(٥٩) *"أنشودة غنائية عن أوجاع الكتابة"* لديتريه، ١٥ مايو ١٨٨٧؛ *"استعارة"* لميريل، ٢٠ أكتوبر ١٨٨٧، إلخ.

(٦٠) ومنها "في *الحلم*" التي تعرض لنا "سكينات تسبح شفيفة في ذروة الألق " (1888, p340).

(٦١) قارن بـ"*موجة*" و"*ملاحقة*" في ١٥ أغسطس ١٨٨٧. ونشير إلى أن "*فالوني*" قد أفردت أعدادا خاصة إلى "ريتيه" (أغسطس ١٨٩٠)، و"برنار لازار" (نوفمبر ١٨٩١) و"أندريه جيد" (مايو-يونيو ١٨٩٢)، مع مقتطفات من "*رحلة أوريان*".

(٦٢) عدد مارس- أبريل ١٨٩١، ص ١٥٦.

(٦٣) أعيد نشر أغلب هذه النثريات في "**Impressions انطباعات**" لفيرهارين (**Mercure de France**, 1826, 1[er] série). ويحتوي العدد الخاص من "*فالوني*" على أربع قصائد نثر: "نزهة" و"يقظة" و"كائنات مائية" و"عين بيسكاي". حول نثر "فيرهارين"، انظر Fontaine, *Verhaeren et son œuvres* (**Mercure de France** 1929), chapitre IV : *L'œuvres en prose*

(٦٤) جمعت في **Impressions**, 1[er] série, p. 89 . ويبدو أن صورة الصلب قد تسلطت على "فيرهارين" في هذه الحقبة؛ ونجدها مرة أخرى في نثرية "مسيح"، المنشورة في **La Cravache**, le 22 décembre 1888 .

(٦٥) **La Wallonie**, mai 1890, recueilli dans **Impressions**, 1[er] série, p. 107 ؛ "أبقار كبيرة صهباء، مربوطة بجر العجل، تهبط الجبل، وعبر قلبي تمر الصرخة المتوسلة للعجلات، والأخاديد المضغوطة بشدة، على قلبي الكئيب للغاية، الرمادي من مطر الذكريات مثل المشهد الذي يبكي فيه الضباب دموع ماء حزينة للغاية، بائسة للغاية، ورتيبة للغاية .. "، مثلما يكتب "فيرهارين".

(٦٦) **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. *II*, p. 298.

(٦٧) *Verhaeren et son œuvres* (**Mercure de France** 1929), p. 145.

(٦٨) عندما ستنشر "*صفحات*"- عام ١٨٩١- سيعرب "فيرهارين"، في مقال نشر في **L'Art Moderne**, le 17 mai 1891 ، (وجمع في **Impressions**, 3° série)- عن إعجابه بقصائد نثر "مالارميه"؛ وسيشير إلى السمة المبهمة لأحدث القصائد، وسيحلل منهج "مالارميه" في التطور "الرمزي". وفيما يتعلق بتكوين الجملة، لن يعجز أي قارئ لمالارميه عن أن يرى في "*كائنات مائية*" شبه معارضة للنثر البالغ الخصوصية في "*هذيانات*".

(٦٩) **La Wallonie**, mai 1890 ؛ جمعت في **Impressions**,1[er] série, p. 110-112

(٧٠) *Les Forces Tumultueuses*, **Mercure de France**, 1902.

(٧١) ها هو- على سبيل المثال- تصحيح الصفحة الأخيرة من "*شماليات*"؛ القصيدة المنشورة في **Société Nouvelle**, 1891 ، ثم أصبحت "*هناك في الشمال*": يحل "فيرهارين" تشبيها جميلا إلى حد بعيد محل صورة غير موفقة إلى حد ما، ويلغي صفة تنتمي للذائقة الرمزية، غير مفيدة وموظفة بشكل غير موفق: "آه ! أنت، هذه الحيلة على حافة رصيف الميناء، طوال الأسبوع ! مع النهر في المقدمة والجلبة مثل **نقرات موسيقية** في الهواء ! هذه الحياة،

طوال الأسبوع، ثم سلام مساء الأحد بانتظام فوق هذا كله، متدللا"، تصبح : "آه ! هذا الوجـــود علـــى حافـــة رصيف الميناء، أمام البحر، مع النهر جارفا **قطعان مراكب، نحو الأبراج الكبيرة، الشبيهة بالرعـــاة** ! آه !هـــذه الأصوات، هذا الضجيج، هذه الحمى، هذا الجنون، وهذه العذابات، من الفجر حتى مساء كل يوم، وصمت يـــوم الأحد فوق كل هذا !"؛ وهي جملة موقعة أكثر وأكثر تعبيرية.

(٧٢) لكنه سيكتب في **L'Art Moderne**, avril 1897 ، عن نثريات فاندبوت (Heures Harmonieuses) .

(٧٣) في حقبة "*الحقول المائدية*" (١٨٩٣) و"*مدن ذات مخالب*" (١٨٩٥). قارن بـــــ Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. III, p. 459-465

(٧٤) ثمة- في "**انطباعات**"، السلسلة الأولى- نثرية غريبة، "*كلمة*"، أقرب إلى الاعتراف أو الحكاية الكئيبة- علـى طريقة "بو"- من "القصيدة"، وهي تصف حالة هلوسة لفظية تذكرنا بـــ"*شيطان التماثل*" لمالارميه.

(٧٥) نشرت "**لوحات باستيل نثرية**" عام ١٨٩٠، لدى Harper and Brothers في نيويورك. ونجد فيها- بالإضافـــة إلى قصائد "برتران" و"بودلير" و"هويسمان"، إلخ ..- عدة قصائد كتبها، خصيصا من أجل هذه المختارات، عـــدد من الكتاب الرمزيين: "ميخائيل" و"كويار" و"هنري دي رينييه".

(٧٦) M.-L. Henry, **Stuart Merrill**, Champion, 1927, p. 65.

(٧٧) انظر- بهذا الصدد- Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. II, *La Consécration*, p. 393-339, et E. Raynaud, **La Mélée Symboliste**, Renaissance du Livre, t. II, chap. 1er; *L'âge du Symbolisme*

(٧٨) انظر E. Raynaud, **La Mélée Symboliste**, Renaissance du Livre, t. II, p. 12-13

(٧٩) **Revue des Deux Mondes,** novembre 1890: *Le Symbolisme et Décadents*, p. 213-226

(٨٠) **Revue des Deux Mondes**, 1er avril 1891: *Le Symbolisme contemporain.*

(٨١) وهكذا يقول "لوكونت دي ليل": "سيكون أسهل للغاية كتابة نثر فرنسي جميل، ماداموا يطلبونه كثـــيرا في الشعر !" **Enquête sur l'Evolution littéraire**, Charpentier, 1913, p. 280 (Enquête faite par J. Huret et publiée dans l'**Echo de Paris** de mars à juillet 1891)؛ انظر أيضا إجابة "هيريديا" المذكورة فيما سبق، ص ٥٦ من الجزء الثاني.

(٨٢) **Enquête sur l'Evolution littéraire**, p. 6.

(٨٣) **المرجع السابق**، ص ٢١٣.

(٨٤) ذكره E. Raynaud, **La Mélée Symboliste**, Renaissance du Livre, t. II, p. 14-15

(٨٥) Verlaine, **Confessions**, cité par E. Raynaud, **La Mélée Symboliste**, Renaissance du Livre, t. II, p. 14-15.

(٨٦) **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. III, p. 478-481.

(٨٧) **Les Dates et les Œuvres,** Crés, 1923, p. 166.

(٨٨) **Servitude et grandeur littéraire**, Ollendorff, 1922, p. 45.

(٨٩) مثلما أثبت "ميشو" في **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. III, p. 479. وذو دلالة أيضا الهوس الذي وصفه "موكلير" بالعبارات التوجيهية، في الطبعات غير المخصصة للتوزيع التجاري من "*ورق غريب*"(مرجع سابق، ص ٤٦).

(٩٠) Pellissler, **Etudes de littérature contemporaine,** 1[er] sérle, Perrin, 1898, p. 179.

(٩١) *Le Figaro*, 14 septembre 1891, cité par Michaud, **op. cit.**, t. III, p. 428.

(٩٢) ها هي الجمل التي ظلت شهيرة من إعلان الحرية هذا: "لم يعد هناك أي شكل ثابت يمكن اعتباره ضروريا للتعبير عن أية فكرة شعرية. فالشاعر- من الآن فصاعدا، وكما هو دائما، ولكن حرا هذه المرة عن وعي- سيطيع الإيقاع الشخصي الذي يدين له بوجوده"(**Entretiens politiques et littéraires,** mai 1892, t. IV, p. 217).

(٩٣) ذكره Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, t. III, p. 479

(٩٤) "في مجتمع بلا استقرار، وبلا وحدة، لا يمكن إبداع فن مستقر، فن محدد. من هذا التنظيم الاجتماعي غير المتحقق، الذي يفسر- في آن- قلق النفوس، تنشأ الحاجة غير القابلة للتفسير إلى "الفردانية، التي تعتبر التجليات الأدبية الراهنة الانعكاس المباشر لها"، مثلما يقول "مالارميه" عن الشعر الحر في Réponse à l'*Enquête* de J. Huret *sur l'Evolution Littéraire*, Mallarmé, **Œuvres**, Pléiade, p. 866-867

(٩٥) E. Raynaud, **La Mêlée Symboliste**, Renaissance du Livre, t. II, p. 7-8 (voir aussi p. 51-53).

(٩٦) انظر- في هذا الموضوع- H. Mazel, *Aux beaux temps du Symbolisme* (**Mercure de France**, 1943, p. 29)

(٩٧) حول الحوادث المزعجة لـ"زو داكسا"، مدير "آن ديهور"، الذي لاحقه البوليس، انظر مقال "ريتيه" في مجلة **La Plume**, 15-31 janvier 1896 . ويمكن أن نلوم رسالة "ميشو" حول **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947 على أنها مرت مرور الكرام على هذا الغليان الفوضوي: "لن نستطيع كتابة تاريخ الرمزية دون الحديث عن الفوضوية"؛ ذلك ما يعلنه- رغم ذلك- مؤرخان للفوضوية، Manevy et Ph. Diole (**Sous les plis du drapeau noir**, Domat, 1949, p. 69)

(٩٨) انظر Mondor, **Vie de Mallarmé** (N.R.F., 1941, p. 683)

(٩٩) Manevy et Ph. Diole, **Sous les plis du drapeau noir**, Domat, 1949, p. 72.

(١٠٠) مثلما يبلغنا Mauclaire, **Mallarmé chez lui**, Grasset, 1935, p. 141

(١٠١) انظر- في هذا الصـــدد- A. Lebois, **Les tendances du Symbolisme, à travers l'œuvre d'Elémir Bourges**, L'Amitié par le Livre, 1950, chapitre 3: *L'historien devant la politique: de l'anarchisme à G. Sorel*, p. 106 et sq . ويوضح "ا. لوبوا" جيدا انتشار الاتجاهات الميالة للفوضوية في هذه الحقبة، وصولا إلى صالون "مالارميــه"، الذي يرى- من ناحية أخرى- أنه أقل لامبالاة إزاء الاضطراب السياسي لعهده مما يمكن الاعتقاد.

(١٠٢) رجال يمثلون "التمرد الميتافيزيقي"، يقول "كامي" إن "جميعهم قد أكدوا- في موقفهم ضد الوضع وخالقــه- على عزلة الكائن، وانعدام الأخلاق"، غير أنهم- في نفس الوقت- "انقادوا منطقيا- كخصوم للخالق- إلى إعـــادة الخلق لحسابهم الخاص"(**L'homme révolte**, N.R.F., 1951, p. 128).

(١٠٣) **L'homme révolte**, p. 35.

(١٠٤) Verhaeren, article sur *Pages*, **Art Moderne**, 17 mai 1891, reproduit dans **Impressions**, 3° série, p. 87.

(١٠٥) مثلما كان الحال بالنسبة لفيرهارين، كما سبق أن قلت، وأيضا بالنسبة لفونتينا، الذي كان شابا وقتئـــــذ، وكان نثره يبدو- أحيانا- معارضة حقيقة (انظر- على ســـــبيل المثـــال- *Symphonie*, dans **La Plume** du 1er septembre 1900).

(١٠٦) Mauclaire, **Servitude et grandeur littéraire**, Ollendorff, 1922, p. 28.

(١٠٧) وقد أدرجه "بلوي"- فيما بعد- في **Belluaires et Prochers**, Stock, 1905

(١٠٨) لقد رأى "ر. دي جورمون"- الذي اهتم مبكرا بلوتريامون، وخصه بمقال نشر في Mercure de France, 1891 (وأعيد نشره في **Masques**, 1896)- أن قيمة *"أناشيد مالدورور"* ترجع إلى "جدة وأصالة الصور والاســـتعارات"(*Livres des Masques*, **Mercure de France**, 1914, p. 141).

(١٠٩) تحمل الطبعة التي نشرها "فانييه" من "إشراقات" في نهاية عام ١٨٩١، تاريخ عـــام ١٨٩١ علـــى صفحـــة العنوان، وعام ١٨٩٢ على الغلاف، مثلما لاحظ "بويان دي لاكوست" في طبعتــــه المحققـــة مـــن "إشـــراقات" (**Mercure de France**, 1949).

(١١٠) *Rimbaud*, article paru en mai 1896 dans le *Chap Book*, **Œuvres** de Mallarmé, p. 519.

(١١١) "أنا وأصدقائي، رمزيي الجيل الثاني، لم يمتعنا سوى أربعة قديسين: فيرلين ومالارميه وفييـــه دي ليـــل-آدام ولوتريامون، لكن رامبو كان إلهنا- الإله الملعون- إله الشعر، والحياة الشـــعرية الحقيقيـــة"(**Poésie 41**, Numéro spécial sur Rimbaud, oct.-novembre 1941). وسأشير- بلا إلحاح- إلى أن من بين الشـــعراء الأربعـــة الآخريـــن المذكورين، لا يوجد من لم يجرب الشعر المنثور- ويمكن اعتبار "فييه دي ليل-آدام" و"لوتريامون" ناثرين فحسب.

(١١٢) الذي ظهر "رامبو"- بالنسبة له، منذ عام ١٨٨٦- مثل باب مفتوح على كل ما هـــو خـــارق، وطريـــق للهروب خارج العالم العقلاني الكريه. قارن بـــ **Ma Conversion** .

(١١٣) الذي وزع إعجابه- حوالي عام ١٨٩٢- بين "مالارميه" و"رامبو"؛ قارن بما يلي، ص ٢٩٩-٣٠٠ من هذا الجزء .

(١١٤) قارن بما سيلي، ص ٣٠٠ من هذا الجزء .

(١١٥) "إن النموذج البارناسي، مثلما يكتب "جيد"، لم يكن مثالي، ولم يكن" لووي " ولا "هيرولد" يتذوقان المثال البارناسي"(**Si le grain ne meurt**, Gallimard, 1933, p. 320) .

(١١٦) Iseler, **Les débuts d'André Gide vus par Pierre Louys**, Le Sagittaire, 1937, p. 68.

(١١٧) P. Louys, **Projet de lettre à X**, 29 décembre 1889, reproduit dans la **Nouvelle Revue Française**, décembre 1929, p. 793.

(١١٨) Iseler, **op. cit.**, p. 97.

(١١٩) في **Notes** التي يزعم "أن أندريه والتر أخذها من أجل تأليف روايته *آلان*"؛ **André Walter**, éd. des Œuvres Représentatives, 1930, p. 110 (1er édition 1891)

(١٢٠) إنه البطل (أي "جيد" نفسه) الذي يتحدث بهذه الطريقة عن "بيير ك." ("بيير كريزيس"، الاسم المستعار الأول لـ"لووي"): "إن كتابته ذات كمال رصين، متزن، وجامد- وهي محبطة، لأنني كنت أشعر إزاءها بأن لغتي أكثر سلاسة كأنها بلا حدود. كنت أريد حصرها في أشكال إيقاعية- لكن الانفعال يفجر دائما جملتي؛ ولا يتبقى منها سوى الحطام"(ص ٧٤).

(١٢١) قارن بـ"**أندريه والتر**"، ص ١٧٤ كلها، وبشكل خاص "عندما يحتج تركيب الجملة، فينبغي إخضاعه، هذا الحرون".

(١٢٢) **André Walter**, p. 110.

(١٢٣) ذكره "ب. إيزليه"، ص ١٢٧.

(١٢٤) ونعلم من **Journal de Gide** و **Si le grain ne meurt** عن هذه الصداقة. "في فترة "أندريه والتر"، بذلت جهدا مضنيا في الانفصال، وقد أصابني التعب، دون قطيعة"، مثلما يكتب "جيد" في Journal le 9 juin 1928 . ويحكي- في **Si le grain ne meurt**- أنه قد لجأ إلى أطراف بحيرة "أنيس" كي يتمكن من الكتابة بهدوء ويحمي أراءه "المهانة حتى ذلك الحين" (**Si le grain ne meurt**, Gallimard, 1933, p. 245-246).

(١٢٥) قارن بالصفحة السابقة .

(١٢٦) **La Revue Blanche**, juin 1898 (à propos de *L'Imagier du Soir et de l'Ombre*, de D. Lantrac؛ ويصنف "كان" بالطبع- مثل أغلب الرمزيين- في الفئة "الموسيقية". ونشير إلى أن "*محاسن القمر*" قصيدة ذات بنية صارمة

وتماثلية بدقة؛ وهي- فضلا عن ذلك، حسب "كان"- النجاح الحقيقي الوحيد لبودلير في قصيدة النثر (قارن بمقدمة *Premiers poèmes de Khan*, **Mercure de France**, 1897, p. 20).

(١٢٧) P. Louys, **Projet de lettre à X**, 29 décembre 1889, reproduit dans la **Nouvelle Revue Française**, décembre 1929.

(١٢٨) **Mercure de France**, décembre 1897.

(١٢٩) Mauclaire, **Mercure de France**, avril 1895 : "في تكوين دقيق بشكل مطلق، والأكثر عذوبـــة في اللغـــة، والأكثر إيجازا، والأكثر شفافية في الأحاسيس الحادة، تدور الحياة التي تتحلى في مظاهر مألوفة أو عاطفية للعـــاهرة اليونانية الصغيرة". وحكاية القراء الذين اعتقدوا أن "بيليتيس" قد وجدت حقا، وأن الأمر يتعلق بترجمـــة أصيلـــة، مشهورة تماما إلى حد أنني لن ألح عليها هنا.

(١٣٠) "كان بيير لووي "إيونيا" للغاية، وأنا "دورينيا" بشكل مفرط، أكثر من أن يمكن لنا أن نتفاهم"، كما كتـــب "جيد" في **Journal**, 1907 (éd. de la Pléiade, p. 232)

(١٣١) قارن- على سبيل المثال- بـــ"**القمر ذو العينين الزرقاوين**":

"كانت قد جدلت لهم/ تيجانا وأكاليل، مقطوعة من ســـعف النخيـــل/
ونزعت اللوتس من الماء"

أو : "**كآبة مبهمة**":

"أنا أرتعد، الليل بارد، والغابة كلها مبلولة. لماذا قدتيني إلى هنا ؟ أليـــس
سريري الكبير أكثر رقة من هذا الطحلب المبذور بالحجارة ؟"

إن "لووي" يتجنب بعناية الجملة "الخطابية" التي تتقدم وهي تتعاظم.

(١٣٢) "تحممني أمي في الغموض، وتكسوني في وضح الشمس، وتمشط شعري في الضوء" (كلمات أمومية)- مثال جميل لـــ"النوافذ المموهة"-؛ "غنوا الأغنية الزفافية؛ والنايات أيضا غنت" (**Les Noces**).

(١٣٣) والطريف أن نرى أن السيدة "بيرتيروي" قد ترجمت نظما ستا من *أغاني بيليتيس*" عـــام ١٨٩٦ في **Revue pour les Jeunes Filles**

(١٣٤) **Œuvres complètes de Marcel Schwob**, publiées par P. Champion, t. IV, Bernouard, 1928, p. 182.

(١٣٥) "نستطيع إلقاء قصائده، فما من خطأ إيقاعي فيها"، مثلما يقـــول "ب. شـــامبيون" عـــن "شـــووب" في **Introduction** (t. 1, p. XXXIV) ، وتبدأ سلسلة "إيماءات" في الظهـــور في **Echo de Paris** ، في ديســـمبر، قبـــل الـــ"أغاني" بكثير.

(١٣٦) في عام ١٨٩٤، كتب شووب "*كتاب مونيل*"، المتأثر للغاية بالرمزية.

(١٣٧) **Mimes**, XI et XIII.

(١٣٨) **Mimes**, XX, p. 125، "تأكل الظلمات النوم وتشرب النسيان"، مثلما يقول "شووب" في نفس القصيدة (المتوافقة، فضلا عن ذلك، مع التقليد القديم). "إن ذكرى حياتي الأرضية هي فرحة حياتي السرية"، فيما يقول- على النقيض- ظل بيليتيس (**Dernièr Epitaphe**): تعارض دال.

(١٣٩) **Marcel Schwob et son temps**, Grasset, 1927, p. 265.

(١٤٠) منشور في **Essais d'Art libre**, mai 1892 . انظر أيضا "*قصائد نثر صغيرة للغاية*"، التي نشرتها "*إرميتاج*" في فبراير وأبريل ومايو ١٨٩١. وبعد القصائد "الصغيرة"، القصائد "الأصغر": لقد أخذت طموحات وأحجام النوع تتقلص أكثر فأكثر ..

(١٤١) **Revue Blanche**, juin 1898.

(١٤٢) *L'Imagier du Soir et de l'Ombre*, **Mercure de France**, 1898, p. 97 ؛ نتعرف على "الخيميائي" لبرتران .

(١٤٣) *Alchimie*, **L'Imagier du Soir et de l'Ombre**, p. 98.

(١٤٤) *Le Concert*, **op. cit.**, p. 69; Cf. Le début de *la Viole de Gambe* dans **Gaspard de la Nuit**.

(١٤٥) قارن بما سبق، ص ٨٣ من الجزء الأول.

(١٤٦) ها هو مثال مأخوذ من مقطوعة "بالمثل، بسرعة" لـ"أدريان ميرل"، المكونة من مقاطع:

Tara ta ta ! ta ! ta ! dans un tourbillion de poussière, trompettes sonnantes, s'éloigne au grand trot de son escorte , etc...

= تارا تا تا ! تا ! تا ! في زوبعة تراب، أبواق رنانة، تتناءى بركض كبير من حرسه، إلخ ..

إنه- بالضبط- "تاراتانتارا taratantara" لإنيوس .

(١٤٧) *La Colombe, Les Reposoirs de la Procession, t. II, De la Colomba au Corbeau par le Paon*, **Mercure de France**, 1904 (مقطوعة يعود تاريخها إلى ما بين عامي ١٨٨٥ و١٩٠٤). وحول تقنية "سان-بول-رو"، انظر الدراسة الشاملة فيما سيلي، ص ٣٢٢ وما يليها من هذا الجزء.

(١٤٨) **La Plume**, 1er avril 1892, p. 158.

(١٤٩) تحمل "*الأناشيد الغنائية*" المنشورة في "ميركور"، بتاريخ ١٨٩٦، عنوانا فرعيا: "قصائد نثر".

(١٥٠) هكذا يصنف "أبري" و"أوديك" و"جروزيه"- في كتابهم **Histoire de la littérature française** (Didier,

(1939 - "بول فور" ضمن شعراء النظم ("يملك بول فور الدلال لطباعته- نثرا- أبياتا رائعة وكلاسيكية")، بينما يستبعده "م. شابلان" من **مختارات من قصيدة النثر** .

(١٥١) حول "ليدات "منديس"، انظر ما سبق، ص ٢٠ من هذا الجزء. وكان "ب. لووي" قد شبه "ب. فور" بـ"منديس" في *Préface* aux *Ballades Françaises* (**Mercure de France**, 1897, p. X)

(١٥٢) **Préface** aux **Ballades Françaises**, p. X.

(١٥٣) Réponse à l'*Enquéte* de Le Gardonnel et Vallay sur *la Littérature contemporaine* (**Mercure de France**, 1905, p. 268).

(١٥٤) انظر ما سبق، ص ٨١.

(١٥٥) Réponse à l'*Enquéte* de Le Gardonnel et Vallay sur *la Littérature contemporaine* (**Mercure de France**, 1905, p. 268).

(١٥٦) *Préface* aux *Ballades Françaises* (**Mercure de France**, 1897, p. X).

(١٥٧) دراسات جمعت أغلبها في نهاية *Anthologie des Ballades Françaises* (**Mercure de France**, 1925) (ولا نجد فيها دراسة "رينييه").

(١٥٨) **Mercure de France**, mai 1897 (انظر أيضا مقالا لنفس المؤلف في ديسمبر ١٨٩٦).

(١٥٩) إن "الأناشيد الغنائية"، مثلما يقول "ب. فور"-بغرابة- "نظم نثر" أو "نثريات نظم"، كيفما نشاء (**Mes Mémoires**, Flammarion, 1944, p. 80) .

(١٦٠) قارن بكتاب Brémond, **Les deux musiques de la prose**, Corréard, 1924

(١٦١) **Edition définitive des Ballades**, Flammarion, 1924, t. III, p. 51.

(١٦٢) الذي يستخدمه "فيليه-جريفان" هو أيضا، أحيانا في أشعاره الحرة. قارن بما سبق، ص ١٣٧.

(١٦٣) هل الإدغام "طبيعي" حقا بعد حرفين ساكنين، في نهاية **autres** و **alignes** على سبيل المثال (وفي نهاية **marbre**) ؟ يبدو "بول فور" متناقضا هنا مع قوانين النطق الطبيعي.

(١٦٤) **Ballades Françaises**, Flammarion, 1922, t. I, p. 15.

(١٦٥) *Naissaince du Printemps à la Férté-Milon*, dans **Ile de France**.

(١٦٦) ملاحظة ذكرها G.-A. Masson (**Paul Fort**, éd. du Carnet Critique, p. 38) . ويبدو أن "بول فور" قد تنبه لذلك بالفعل، وأنه أخذ يستعيد- أكثر فأكثر- الأجزاء "المنثورة" من قصائده (انظر- على سبيل المثال- القصائد

غير المنشورة، المتضمنة في Mémoires, Flammarion, 1944).

(١٦٧) Coxcomb, I.

(١٦٨) يقول "ا. بونييه"، متحدثا عن "ب. فور"، إن استخدام الشعر الحر كان يمكن أن "يسمح لــــه"، وحـــده، بـــ"تحقيق التقارب الذي يأمل فيه بين النثر والشعر؛ لأن إيقاع الشعر الحر لا يتأسس على عدد المقاطع اللفظيـــة في الجملة، وإنما على نوعيتها، فنبرتها هي من نفس نبرة النـــثر"(*Paul Fort,* dans *La Poésie nouvelle,* **Mercure de France**, 1902, p. 364).

(١٦٩) **Anthologie du Pastiche**, Crés, 1926, t. I, p. 80. وهذا- بطبيعة الحال- لا يعني ســـوى قصيـــدة النـــثر "الفنية".

(١٧٠) فضلا عن ذلك، فالمقصود- بالأحرى- الآيات لا النثر بحصر المعنى. وحول "التناغم الإيقاعي" بين النظـــم والموسيقى، وحول الطريقة التي سيحل بها "ديبوسي" هذا التنافر- في *أغنيات بيليتيس*"، وفي *"بلياس"*- باســـتخدام نصوص من النثر الإيقاعي، قارن- بالتحديد- باستخدام الفصل الذي يحمل عنوان "تنافر إيقاعي"، ص ٩٤ ومـــا يليها من كتاب M. Beaufils, **Musique du son, Musique du verbe**, P.U.F., 1954 . كان "ديبوسي" يعتبر الموسيقى "أكثر حرية" مع النثر الموقع مما مع النظم (Réponse à une enquête de **Musica, Correspondance de Debussy et P. Louys**, Corti, 1945, p. 198).

(١٧١) نشرت" **Proses Lyriques**=نثريات غنائية" لديبوسي في **Entretiens politiques et littéraires**, décembre 1892

(١٧٢) "من بيمول" En Bémol, **Mercure de France**, avril 1891 : مقطوعة مكونة من مقاطع صغيرة، يستعاد الثاني منها جزئيا في الخاتمة. قارن بـــ"جان كور"- في نفس النوع- "أغنية كاميي"، المكونة من ثلاثة أجزاء : "كـــاميي ذات العينين الصادمتين"، "كاميي ذات العينين الحزينتين"، "كاميي ذات العينين الميتتـــين" (**Mercure de France**, janvier 1892).

(١٧٣) *Les Heures bleues,* **Ermitage**, février et octobre 1893.

(١٧٤) *L'ivresse verbale,* **Ermitage**, 15 février 1892 . إنه "ر. دي جورمون" الذي ذكر في *Prose pour un poète* (**Mercure de France**, octobre 1891, recueillie dans les *Proses moroses,* **Mercure de France**, 1894) ، شـــاعرا مفتونا- حرفيا- ببحر سكندري، يطارده في وجود عشيقته العجوز: "أحذر من التخلي عـــن الزنـــابق العجـــوز الوحيدة". ونتساءل عما إذا لم يكن "ر. دي جورمون" قد لعب دور النموذج لهذا الكاتب الذي يريه لنا "جيـــد"- في "*مستنقعات*"- وهو يتلذذ بترديد الكلمات: "طريق محاط بالنباتات المتعرشة .. ".

(١٧٥) *L'ivresse verbale,* **Ermitage**, 15 février 1892.

(١٧٦) **Mercure de France,** juin 1893.

(١٧٧) *Proses moroses,* **Mercure de France,** 1894, p. 85.

(١٧٨) "هذا الكلام الملتبس الذي انتشر وباؤه حوالي عام ١٨٨٥"، مثلما سيكتب "ديلاروش" في *Ermitage* ، مايو ١٨٩٥.

(١٧٩) إنه يحب الكلمات "في ذاتها، لجماليتها الذاتية التي تعتبر ندرتها أحد عناصرها، - والإصاتة هي العنصر الآخر"، مثلما يقول "ج. لوت" عن حق تماما في *La Poétique de Symbolisme,* **Revue des Cours et Conférences,** 1924, t..*II*, p. 723.

(١٨٠) نعرف جملة "ت. جوتييه" الشهيرة في Notice عن "بودلير"، في مقدمة "أزهار الشر": "تملك الكلمات، بالنسبة للشاعر، جمالا وقيمة خاصين بها، في ذاتها وخارج المعنى الذي تعبر عنه، مثل أحجار كريمة لم تصقل بعد وتركب في أساور وعقود وخواتم .. ".

(١٨١) تمكن "ميريل"، الحواري المتحمس لغيل، من التأثر أيضا بالشعر الانجليزي، الذي يمتلئ للغاية بالمحارفات (انظر M.-L. Henry, **Stuart Merril,** Champion, 1927, p. 57-59).

(١٨٢) تتكون "*Allégorie استعارة*"، وهي إحدى قصائد نثر "ميريل" الأولى، والمنشورة في "*Wallonie*" عام ١٨٨٧، من آيات قصيرة، وتضم أمثلة ملفتة للنظر في المحارفات: " roses sous le baiser de la brises = ورود تحت دغدغة النسيم"، " sentit un souffle d'horreur l'effleurer = أحس بهبة هول تمسه"، " le lamentable cadavre = الجثة المثيرة للرثاء"، إلخ ..

(١٨٣) **La Wallonie,** mare-avril 1891.

(١٨٤) **Ermitage,** décembre 1891.

(١٨٥) **La Plume,** 15 octobre 1891 ؛ أعيد نشر كل هذه القصائد- بعد الوفاة- في **Proses et Vers,** Messein, 1925

(١٨٦) قارن بما سبق، ص ٢٠٧ من هذا الجزء، وهامش ٢٠.

(١٨٧) **La Wallonie,** septembre-octobre 1891 ؛ وحول أسلوب وتكوين هذه القصيدة، انظر ما سبق، ص ١٤١ و١٤٥ من هذا الجزء.

(١٨٨) **Ermitage,** juin 1893 ؛ ويتصادف ذلك مع الحقبة التي يقل فيها تعامل "ميريل" مع الفوضويين (انظر ما سبق، ص٢٢٢ من هذا الجزء).

(١٨٩) نشرت في مجلة **Vers et Proses,** 1905

(١٩٠) المجموعة عام ١٩٢٥ في الديوان المنشور بعد الوفاة "**Vers et Proses** نثر ونظم".

(١٩١) صفحة أعيد نشرها خارج النص (أمام صفحة رقم ٨٠ من كتاب "ستيوارت ميريل"). انظر أيضا التصحيحات التي أجريت على "Tommy Atkins تومي أتكينز"، ص ٢٦١.

(١٩٢) على سبيل المثال: "عيناك في عيني إلى حد أنني لم أعد أرى مجد الشمس"، تصبح "عيناك كانتا الشمس كلها لي"، وجملة "لم يكن هناك أي شيء في العالم هذا اليوم سوى حبنا المقبول في النهاية"، تصبح "لم يكن أي شيء في هذا العالم سوى أنت وأنا". و"ميريل"، الذي كتب عبارات سريعة، يلغي الخمس كلمات الأخيرة (لتوضيح فكرته الرئيسية: لم يكن هناك شيء في العالم سوى أنت وأنا): "كانت أوهاما في حلم من البهجة".

(١٩٣) تأثير لم ينته أبدا، من ناحية أخرى، لكنه سيتجلى بشكل أكثر مباشرة في الاتجاه الغنائي واختيار الموضوعات. هكذا يكتب "بيير ليرميت" في بداية إحدى "الوقائع": "كتب المعلم "دعوة إلى السفر"، فمن ذا الذي سيكتب دعوة إلى الأجازات ؟"، قبل أن يجمع سلسلة من صور الأجازات تحت عنوان *أغسطس، قصائد نثر صغيرة*" (**Ermitage**, août 1890).

(١٩٤) في *Proses de décor* (**Ermitage**, juillet 1891)

(١٩٥) **Mercure de France**, mai 1897 ؛ انظر أيضا مقال *"روفي بلانش"*، حيث يطري "كان" (في ١٥ يوليو ١٨٩٩) هذه القصائد "ذات الجمل القصيرة والموسيقية".

(١٩٦) طبعة **La Nouvelle Revue**, 1892

(١٩٧) **Poéme XCIV**, p. 178-179.

(١٩٨) هذا على سبيل المثال (القصيدة رقم ٢٤، ص ٤٧-٤٨):

أريد أن أكون ضريحا ليزدهر ترابي من حبك .
أريد أن أكون الليل لأتحول إلى نهار من فرط ما أحبك .
أريد أن أكون أبديا لأموت كل مساء بحبك وأولد من جديد كل صباح.
أريد أن أكون العدم لأصبح عالما بسبب حبك .

ونشعر بتأثير القصائد الصينية و"التوازي" العبراني، ولكن كم كل ذلك مصطنع وظاهري .

(١٩٩) **La Chanson du poète errant**, Perrin, 1911, p. 53.

(٢٠٠) مثل المقطعين الثمانيين في البداية، مع التكرار: "الوقت متأخر وعذب، الوقت متأخر وعذب على البحر"- وهي جملة، فلنلاحظ ذلك، تستخدم لمجرد تقديم موضوعي الليل والبحر، إذ تشكل- بصورة واضحة- حشوا من حيث المعنى.

(٢٠١) "إنه الليل/ الصمت/ والنسمة": ثلاثة عناصر نحوية يتألف كل منها من ثلاثة مقاطع لفظية.

(٢٠٢) يبدو تأثير "هايني" محسوسا بشكل كاف على "سارازان" الذي كان قد سافر إلى المانيا، فضلا عن ذلك (انظر "أناشيد هايدلبرج" في *أغنية الشاعر الشارد*"). وكمثال آخر على القصيدة المبنية والغنائية في آن، التي يتحقق فيها إيجاز وبساطة "هايني"، انظر **Le jour pâlit**, p. 19 .

(٢٠٣) حول "لويس لورميل"، مثمن الأحصنة الحكومي، الذي نال فرصة نشر الأعمال الأولى لـ"فارج" و"جاري" في *Art Littéraire*، انظر ذكريات Fargue, **Portraits de famille**, Janin, 1947, p. 147

(٢٠٤) نشرها "سانسو" عام ١٩٠٨. وقد وضع "باري" "لوحات روح"-حسبما يقول "كان"- إلى جانب "جاسبار الليلي"(**Silhouettes Littéraires**, Montaigne, 1925, p. 115).

(٢٠٥) التي تختتم هكذا: "إنما الظهيرة السوداء الذهبية. والقيثارات المهيبة يتردد صداها" (**Tableaux d'Ame**, Sansot, 1908, p. 126

(٢٠٦) ويمكننا مقارنتها بشكل مفيد مع "كائنات مائية" للافورج (**La Vogue**, 1886).

(٢٠٧) **A une Passante.**

(٢٠٨) قارن بالبيت الوارد في *"المركب النشوان"*: "أتحسر على "أوروبا" ذات المتاريس القديمة !".

(٢٠٩) قارن بـ"*ظاهرة مستقبلية*" لمالارميه، حيث الشمس تحت الماء "تغوص في يأس صرخة".

(٢١٠) خطاب "رامبو" إلى "دوميني"، ١٥ مايو ١٨٧١ (**Œuvres** de Rimbaud, éd. de la Pléiade, p. 236).

(٢١١) اتجاهات متعارضة، بالتالي، مع الاتجاهات "المتضاربة" التي تنحو إلى إعادة النظم والنثر الموقع إلى شكل فريد خاضع لمثال مشترك وقواعد شكلية متماثلة، في المحاولات المذكورة سابقا .

(٢١٢) انظر ما سبق، ص ٨١ من هذا الجزء الثاني.

(٢١٣) قبل أن يتحدث عن القصيدة النقدية في معرض تناوله لمقالاته في "*روفي بلانش*" عام ١٨٩٦ (انظر *Bibliographie des Divagation*, **Œuvres**, p. 1569)، كان "مالارميه" قد استخدم هذا التعبير منذ عام ١٨٩٤ بصدد كتاب "موكيل"، "أحاديث أدبية" (قارن بالمقطع المأخوذ من الخطاب المذكور في **Propos sur la poésie**, recueillis par Mondor, Monaco, 1953, p. 188).

(٢١٤) العبارة لمالارميه، فيما يتعلق- تحديدا- بهذه "القصائد النقدية" التي تسمح بأن تكشف، "في هيئة أجزاء مفهومة ومختصرة"، "إيقاعات الفكر المباشرة وهي تنتظم عروضيا"(**Œuvres**, p. 1570).

(٢١٥) انظر Thibaudet, **Histoire de la Littérature française depuis 1870**, Stock, 1943, 5o partie, chap. 4, p. 557

(٢١٦) *Réponse à un acte d'accusation*, dans les **Contemplations**, livre 1er.

(٢١٧) Réponse à l'*Enquête* de J. Huret sur l'*Evolution littéraire*, en 1891, **Œuvres**, p. 867.

(٢١٨) **Mercure de France**, avril 1893, p. 374 (فيما يتعلق بـــ "ج. دانونزيو").

(٢١٩) انظر ما سيلي، ص ٢٥١ من هذا الجزء.

(٢٢٠) انظر ما سيلي، ص ٢٦٢ من هذا الجزء.

(٢٢١) في عام ١٩١٢، اختتم "غيون" مقالا حول قصيدة النثر بهذه الكلمات: "ألا أستطيع انتهاز الفرصة للإشارة إلى الروابط التي تربط بين قصيدة النثر والبحث من ناحية والرواية من ناحية أخرى ؟" (**Nouvelle Revue Française**, août 1912, p. 345).

(٢٢٢) حول "الروايات الغنائية" في نهاية القرن، انظر ما سيلي، ص ٣٥٢ من هذا الجزء. وحول جيل عام ١٩١٤، لاحظ "تيبوديه" أن الشعر، الذي يترع إلى بث أريجه في كل الأنواع الأدبية، "قد فاض بشكل خاص على الرواية"، ويضرب مثلا بـــ"جيرودو" و"آلان فورنييه" (**Histoire de la Littérature française depuis 1870**, Stock, 1943, p. 557). ولاتزال الرواية الشعرية تحتل مركزا رفيعا في وقتنا الراهن (قارن بروايات "جوليان جراك").

(٢٢٣) قارن بما سبق، ص ١٥٦ من هذا الجزء.

(٢٢٤) *A Rebours*, **Œuvres complètes**, t. VII, p. 302.

(٢٢٥) Huysmans, *A Rebours*, **Œuvres complètes**, t. VII, p. 302.

(٢٢٦) على سبيل المثال، "الساحر المتعفن" لأبوللينير.

(٢٢٧) قارن بما سبق، ص ٢٢٨ من هذا الجزء.

(٢٢٨) نشرت في البدء في **Mercure de France**, juillet 1894 ، وجمعت في **Minutes de Sable Mémorial**، في ديسمبر.

(٢٢٩) وفضلا عن ذلك، يجعل "جاري" بطله "هالديرن" يقول: "حطم بمادتك ريشتي الحديدية، أيها الضفدع الخادم الطيب، كي أسكب نصا من جبيني، مفيدا لمن يقرأونه" (**Minutes de Sable Mémorial,** Nouvelle édition, Fasquelle, 1932, p. 118).

(٢٣٠) *L'influence d'I. Ducasse sur les début littéraire de A. Garry*, **Revue d'Histoire littéraire de la France,** 1935, t. II, p. 440.

(٢٣١) "شعلة شعركم المجبول من الهلع"، "الضفدع ذو الجلد الملائكي"، إلخ ..

(٢٣٢) قصيدة يتذكر فيها "مالدورور" قتل "فلامير"، مثلما يتأمل "هالديرن" هنا أمام جثة "أبللو" الذي قتلـــه. ولا يجدي التأكيد على القرابة العميقة التي توحد بين "لوترِيامون" و"جاري": فكلاهما يتصارعان في أعمـــاق نفـس الكابوس، والاستحواذ الجنسي الذي يلامس سطح أسلوبهما في صور متماثلة: انظر- في هذا الصـــدد- Blanchot, **Lautréamont et Sade,** éd. de Minuit, 1949, et A. Mezei, **Genèse de la Pensée Moderne**, Corréa, 1950, p. 149-151

(٢٣٣) لقد وبخ "فيرلين"- قبل السيرياليين بكثير- رواية التحليل "مع الوقائع الضرورية وعلم النفس الذي لا غـنى عنه والكريه" (**La Plume**, 1[er] décémbre 1893, p. 516)، ويقتطعها "مالارميه" من الحياة الطبيعية التي "تلجـــأ إلى الحياة المنتظمة"، وتفرض علينا حكايات وشخصيات بلا فائدة (*Etalage,* article de 1892, *Divagations*, **Œuvres,** (Pléiade, p. 375.

(٢٣٤) *Thulé des Brumes,* dans les *Œuvres en prose* de Retté, **La Plume,** 1898, p. 67.

(٢٣٥) انظر- في هذا الموضوع- مقال *Dubus sur Retté* dans **La Plume** du 1[er] octobre 1891, p. 331

(٢٣٦) **Les Aspirations**, Vanier, 1893, p. 92.

(٢٣٧) المرجع السابق، ص ٨٤.

(٢٣٨) مقدمة الطبعة الثانية من **Voyage d'Urien**، وقد نشرت هـــذه المقدمــة في **Mercure de France** du 1[er] décembre 1894 .

(٢٣٩) **Mercure de France** du 1[er] décembre 1894, p. 356.

(٢٤٠) "واحد من أفضل ناثري الحقبة الحالية"، مثلما يقول H. de Régnier, **Entretiens Politiques et Littéraires,** mars 1891 . وقد خصه "فيرلين" بدراسة في **Hommes d'Aujourd'hui** ، أعيد نشرها في **Œuvres,** Messein, 1910, t. V, p. 481 . وانظر مقال Martineau, **Mercure de France** du 15 novembre 1921،، وما سبق ص ٧٢ من هـــذا الجزء.

(٢٤١) **Songes,** Bruxelles, Kistemaecker, 1884; **Derniers Songes,** Lemerre, 1888; **Double,** Lemerre, 1889.

(٢٤٢) أقتطع من "مزدوج" هذه القصيدة بغرائبيتها الحديثة المذهلة للغاية :

> مرآة دولاب سوقية، واضحة وغامضة كالعادة. مخلصة وعاهرة، تنفتح لكل واحد كي تقدمه له، وتعيده إلى نفسه، و- مما تم رؤيته فيها- لا تـــترك أثرا لهذا الشبه. آه مليئة بالاستحواذات الضائعة ! ومع ذلك، فذات ليلة، منــذ أعوام، أظلم فيها بلا مزيد من الانعكاسات، وأنزلق مطويا كملاءة، راجعــا مغموما من اللامرئي، من أسود قاتل" (**Double**, p. 1-2)

(٢٤٣) العبارة لليوتوه، في مقال كتب مع وفاة "شووب" ونشر في **Mercure de France**, 15 mars 1905, p. 167

(٢٤٤) انظر S. A. Rhodes, *Marcel Schwob and André Gide, a literary affinity*, **Romantic Review**, 1931, p. 28-37؛ وينتهي "روديز" إلى تأثير كتاب "شووب" (المنشور عام ١٨٩٤) على "جيد". وكان "شووب" نفسه مقتنعا بذلك، ومثلما كتب "جيد" (في خطاب منشور في **Œuvres complètes**, t. III, p. 557، وذكره "ي. دافيد"- الذي أعاد الأمور إلى نصابها- في **Autour des Nourritures terrestres**, N.R.F., 1948, p. 36-37)، "ما من شيء أقنعه بأنني لم أكن قد عرفت كتابه عندما كتبت كتابي، ومات دون أن يسامحني على "قوت ..".

(٢٤٥) يتكون كتاب "شووب" من ثلاثة أجزاء: أحاديث مونيل، أخوات مونيل، مونيل. وقد عاب "ر. دي جورمون"- على الجزء الأول، ليس بدون وجه حق- أنه لا يعلن بدقة كافية عن النصوص التي ستليه (**Mercure de France**, janvier 1898, p. 89).

(٢٤٦) Y. Davet, **Autour des Nourritures terrestres**, N.R.F., 1948, p. 38.

(٢٤٧) **Journal de Gide**, 20 septembre 1931 (ملاحظات بصدد مقال "روديز") éd. de la Pléiade, p. 1079-1080

(٢٤٨) **Mercure de France**, décembre 1896, p. 461 ؛ ويؤكد "موكلير" على الاقتران الغريب بين التبحر في المعرفة والحداثة، الذي غالبا ما يميز فن "شووب" (هنا، كما في "إيماء ات"- انظر ما سبق، ص ٢٢٩ من هذا الجزء).

(٢٤٩) وضع "مارسيل شووب"، مع الطبعة الجديدة لعام ١٩٠٠، عناوين رمزية لـ"أخوات مونيل": "ملرجولين" أصبحت "الحالمة"، و"بارجيت" هي "المحبطة"، و"إليسيه" هي "المنذورة"، إلخ .

(٢٥٠) جرى تخيل كتاب"شووب"، مثلما يبلغنا "شامبيون" (**Marcel Schwob et son temps**, Grasset, 1927, chap. 3: *Monelle et le Symbolisme*, p. 81-87) بعد لقائه بامرأة شابة، لويز، نحيلة القوام صبيانية الروح، وماتت بالسل في ديسمبر ١٨٩٣. ولنلاحظ- رغم هذا- أن الجزء الأخير، "مونيل"- يتعلق بالسيرة الذاتية شأن الآخرين: ونصوص مثل "من مملكته" هي- على النقيض- "رؤى" حلمية ورمزية حقيقية .

(٢٥١) وضعها "بودلير" كمقدمة لترجمته لـ"**حكايات جديدة وغريبة**" عام ١٨٥٧.

(٢٥٢) قارن بما سبق، ص ١٥٣ من هذا الجزء .

(٢٥٣) كل هذه الأفكار هي نفسها التي أعاد "بودلير" نشرها في "ملاحظات"، المجلد الثالث. وقد أوضحت في فصلي عن "بودلير" كيف حفزته مفاهيم "بو" هذه- عن حرية النثر- للبحث في قصيدة النثر عن شكل أكثر انفتاحا وأكثر تنوعا في النغمات مما في قصيدة النظم (ص ١٤٥ من الجزء الأول).

(٢٥٤) *Mühlfeld*, dans la **Revue Blanche** de février 1894.

(٢٥٥) فلنذكر أن "بودلير" قد أدرج "حكايات" في ديوانه "قصائد نثر صغيرة"، وبشكل خاص حكايـــة "مـــوت بطولي"، وأن "رامبو" منح واحدة من إشراقاته عنوان "حكاية".

(٢٥٦) **Les vendages de Sodome** (في مارس)، حكاية أعيد نشرها في **Démon de l'Absurde**

(٢٥٧) **Trois Proses moroses**, dont **Nouvelles des Iles Infortunées** (en mars).

(٢٥٨) **La chois Lourde** ؛ حكاية رمزية (في شهر أغسطس).

(٢٥٩) **Manuscrit trouvé dans une armoire**؛ حكاية شعرية ورمزية (في شهر سبتمبر).

(٢٦٠) **Mercure de France**, décembre 1893؛ وسيتحدث "ج. كان" هو أيضا– في **Symbolistes et Décadents**, 1902 – عن "قصائد نثر" راشيلد. ورغم هذا، فإن الأمر يتعلق حقا بحكايات تخنق فيها غـــزارة الأســـلوب خـــط السرد.

(٢٦١) مقدمة *Couleurs*, **Mercure de France**, 1908, p. 6 . تستعيد هذه المقدمة وتستكمل مقالا حول "الروايـــة– القصيدة"، منشورا في **Mercure de France**, avril 1893 .

(٢٦٢) انظر فيما سبق ص ٢٤٠ من هذا الجزء. وبعض هذه القصائد أعيد العمل فيها بعد "ألوان"، بالإضافـــة إلى بعض الأقاصيص الواردة في "نثريات كئيبة"، تحت عنوان "أشياء قديمة".

(٢٦٣) *Couleurs*, **Mercure de France**, 1908, p. 226.

(٢٦٤) *Fiançailles*, l'**Ermitage**, novembre 1891؛ قارن بـــ"*الحماقات الجميلة لربة الصدى*" (بتوقيع "بويليسف") في "**إرميتاج**"، فبراير وأبريل ١٨٩٥.

(٢٦٥) كان "هنري ميزيل"– مدير "إرميتاج"– متفقا مع مساعديه الرئيسيين (تـــارديفو، برنـــار لازار، ريتييـــه)، حسبما يقول "ريتييه"، على "الفائدة التي تعود من نشر الرمزيين والروايات والمدافعين عن التقليد البارناســـي" (**Le Symbolisme**, Messein, 1903, p. 120). من هنا، تكمن انتقائية المجلة وتناقضاتها الداخلية أحيانا.

(٢٦٦) المنشورة على التوالي في "*إرميتاج*"، يوليو ١٨٩٣، أغسطس ١٨٩٤، ديسمبر ١٨٩٤. وقد نشرت هـــذه النثريات عام ١٨٩٥ في ثلاثة دواوين: "في موكب" و"أسطول صغير في الخليج" عن دار Bibliothèque Artistique et Littéraire ، و"إفريز الكنيسة" عن La Plume .

(٢٦٧) **Le Miroir des Légendes**, Lemerre, 1892 . قارن بالعدد الخاص من "**فالوني**" عن "برنار لازار" (نوفمـــبر ١٨٩١)، الذي نشرت فيه **Néanthès** et **Marsyas** .

(٢٦٨) قارن بالمقالات المخصصة لـــ"مرآة الأساطير" بقلم "هـــ. مازيل" (**L'Ermitage**, mai 1892) وبقلـــم "أ. ريتييه" (**La Plume**, 15 mai 1892, p. 238).

(٢٦٩) La Wallonie, février-mars 1890.

(٢٧٠) **Mercure de France**, mai 1892؛ وينبغي أن نضيف إلى هذين السردين الحكاية الغريبة التي نشرها "مايترلينك" في **Revue Générale**, Bruxelles, juin 1880، تحت عنوان "علم الأحلام"، وجمعت في **Deux Contes**, Crés, 1918

(٢٧١) **Poèmes en prose**, Paris, Carrington, 1906 (traduction dCh. Grolleau)؛ وأقصرها- "المريد"- وهي قصيدة نثر حقا من حيث المفهوم والتنفيذ .

(٢٧٢) انظر مقال Léautaud, **Mercure de France**, mars 1904

(٢٧٣) جمع هذان الديوانان- بدورهما مع "**السيد المو-القلب**"، ليشكلوا *La Canne de Jaspe* (**Mercure de France**, 1897)

(٢٧٤) مقال A.-F. Hèrold sur les *Contes à soi-même*, **Mercure de France**, janvier 1894

(٢٧٥) هكذا يصف "هنري دي رينييه" ما يمكن تسميته بـ"المواد الرمزية" لحكاياته، في **Préface** de **La Canne de Jaspe**, p. 6

(٢٧٦) **Préface** de **La Canne de Jaspe**, p. 6 ؛ ها هي جملة من "إرتولي" (نشرت في **Revue Blanche**, mars 1894)، وستقدم لنا فكرة عن البراعة التي يوحي "هـ. دي رينييه" من خلالها بعالم الانعكاسات، والرموز المتقلبة، و"الخواءات المتبادلة": "كانت القاعات التي تجتازها الهاربة تبدو لها أكثر اتساعا؛ والثريات المستهلكة تعلق فوق رأسها مصباح صمتهم البللوري، ومن غرفة إلى غرفة، لاهثة وضجرة، توقفت في إحداها، حيث كانت المرايا. وتضاعفت صورتها فيها إلى ما لا نهاية؛ وحواليها رأت "إرتولي" نفسها حتى أعماق حلم، فيه فقدت الإحساس بكل هذا العدد من الأشباح المماثلة لشحوبها؛ أحست بنفسها مبعثرة فيها للأبد، ومن فرط ما رأت نفسها هكذا، في مكان آخر، وحولها، تجزأت فيها إلى حد أنها تفككت في انعكاساتها الخاصة، ومدفوعة من تلقاء ذاتها بهذا السحر المفاجئ الذي تخيلت نفسها فيها غير مشخصة بلا نهاية، خارت ركبتاها وانهارت بهدوء على الأرض الخشبية، فاقدة الحياة، بينما في الغرفة الوحيدة، فوق العينين المغمضتين لوجهها الشاحب، واصلت المرايا، داخل أطرها، فيما بينها، تبادل المظهر الوهمي لفراغها المتبادل". ومن الطريف الإشارة إلى أي حد يذكرنا هذا الأسلوب وهذا الديكور بـ"إيجيتور" لمالارميه.

(٢٧٧) هذا النص الذي جمع في **La Canne de Jaspe**، سبق نشره بدون عنوان في **Revue Blanche**, 1er décembre 1895 . وينبغي أن نضيف أن "هـ. دي رينييه" كتب أيضا قصائد نثر، نشرت على هذا الأساس في مجلات متنوعة: في "لوتيس" منذ عام ١٨٨٦، قصيدتا "السلم" و"خصلة شعر"؛ وفي "ميركور"، "ثلاث قصائد نثر"، عام ١٩٠٥.

(٢٧٨) قارن بـ H. Bonnet, *Plaisir romanesque et plaisir poétique*, dans **Roman et Poésie**, Nizet, 1951, p. 59 et sq.

(٢٧٩) أحيل هنا إلى ما ذكرته في الفصل السابق عن موضوع الطابع اللاشخصي للقصيدة، ص١٥٦-١٥٧، من هذا الجزء.

(٢٨٠) في "**لمحة**"، التي تتصدر "**حكايات جديدة وعجيبة**"، الجزء الثالث. ومحاولات كهذه، مثلما يضيف "بودلير" عن حق، "لا تفيد إلا في تفكيك قوة الأساليب الحقيقية، المتوافقة مع الأهداف المناظرة": فحكاية "شعرية"، يختفي منها كل فعل، لم تعد حكاية.

(٢٨١) في **Nouvelles Histoires extraordinaires**

(٢٨٢) Baudelaire, *Journaux intimes*, **Œuvres**, Pléiade, II, p. 634.

(٢٨٣) **Pastiches et Mélanges**, N.R.F., 1921, p. 156 (étude datant de 1900).

(٢٨٤) إنه كتاب ديوان من النثريات لـ"ل. لورميل" (Sansot, 1908)، كتب بين عامي ١٨٨٨و١٩٠٨.

(٢٨٥) **Mercure de France**, septembre 1895؛ نشرت مجلة "فلوريال" قصيدة "ديكورات" في "لييج". انظر أيضا نثريات مختلفة لديلشيفالوري في "فالوني" (١٨٩١-١٨٩٢).

(٢٨٦) *Automnales*, dans la **Revue Blanche**, novembre 1893.

(٢٨٧) في "إرميتاج"، ١٨٩٢-١٨٩٣، هنا وهناك.

(٢٨٨) منذ عام ١٨٨٨ (مشاهد طبيعية)؛ تحرر "بواكتوفان"- بشكل غير محسوس- من الحكاية الروائية.

(٢٨٩) لم تذكر في أطروحة Bémol, sur **Paul Valéry**, Bussac, Clermont-Ferrand, 1949 . وقد نشر "شاربنتييه" صورة طبق الأصل لها في مقاله حول *Les prèmiers œuvres de P. Valéry* (**Le Portique**, 1947, n° 5)

(٢٩٠) "عرفت مالارميه بعد أن خضعت لتأثيره الشديد، في نفس اللحظة التي أعدمت الأدب داخليا"، حسبما كتب "فاليري" إلى "تيبوديه" عام ١٩١٢ (ذكره "بيمول"، **مرجع سابق**، ص ٤٤). والواقع أن "فاليري" وصل إلى باريس في خريف ١٨٩٢.

(٢٩١) رغم هذا، تخلى "فاليري" عن بعض "عادات" الأسلوب الرمزي، الذي كان يعتني به في نثريات أخرى: "يتلألأ فم من جواهر، بارد ومضمر، مع حبة ظل بين لمحة شفتين" (حاشية عن لوحتين من متحف مونبلييه، في **Chimère**, 8 mars 1892، وأعيد نشرها في **Portique**, 1947, n° 5, p. 9).

(٢٩٢) **Entretiens Politiques et Littéraires**, mars 1892, p. 102 et sq.

(٢٩٣) يمكن أن يخطر ببالنا هنا "إله الريف" لمالارميه، الذي يعيد نايه خلق تجريد مزدوج، موسيقي، انطلاقا من الروعة المادية للغاية للحوريات، ويدفع إلى أن

ينقشع من الوهم العادي للظهر

أو من خاصرته البريئة التي تقتفيها نظراتي المقفلة،

خط صوتي، تافه ورتيب .

(٢٩٤) ولد "فاليري" عام ١٨٧١، و"بروست" عام ١٨٧٣؛ وفي عام ١٨٩٣، كان "بروست" يكتب في "روفي بلانش" أو "بانكيه"، وهي مجلة صغيرة أسسها مع بعض الأصدقاء، ر. دريفوس، د. هاليفي، ر. دي فليي.

(٢٩٥) ورغم هذا، يكتب "جيد" في (1er janvier 1923) **Nouvelle Revue Française** la de *Hommage à Proust* : "عندما أعيد اليوم قراءة "الملذات والأيام"، تبدو لي ميزات هذا الكتاب الدقيق، المنشور عام ١٨٩٦، ساطعة للغاية، إلى حد أنني مندهش من ألا يكون مثار فتنة في البداية" (ص ١٢٣).

(٢٩٦) *Comme à la lumière de la lune*, **les Plaisirs et les Jours,** 2° édition, N.R.F., 1924, p. 229 ؛ ينطلق "بروست" - في هذا النص - من وصف ضوء قمر حقيقي لينتقل إلى ما يسميه "ضوء قمر داخلي" خاص به.

(٢٩٧) وها هي الفقرة الأخيرة منها: "يصرخ المنزل في الريح مثل مركب، ونسمع أشرعة خفية تنتفخ، وأعلاما خفية تصطفق بالخارج. احتفظوا على ركبتيكم بهذه الباقة من الورود الندية ودعوا قلبي يبكي بين أيديكم المضمومة" (المصدر السابق، ص ١١٨). والجملة الأخيرة تذكرنا كثيرا - للأسف - بـ "مارسلين ديبورد - فالمور" و"فيرلين" ..

(٢٩٨) **les Plaisirs et les Jours,** p. 219-222 (éd. de 1924).

(٢٩٩) انظر ما يقوله "كلوديل" بشكل خاص في **Ma Conversion** .

(٣٠٠) ظهرت الطبعة الأولى عام ١٩٠٠ في **Mercure de France,** 1900 ؛ والثانية عام ١٩٠٧ (واحتوت على القصائد المكتوبة من عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٠٥.

(٣٠١) انظر **Revue Blanche,** juillet et août 1897, septembre 1898, et le **Mercure de France,** juin 1899

(٣٠٢) سنجد صورة طبق الأصل لهذا الخطاب (الذي يرجع تاريخه إلى ٢٤ ديسمبر ١٨٩٥) في la collection **Poètes d'Aujourd'hui** consacré à Claudel (Seghers, 1948)

(٣٠٣) مقال A. Beaunier sur *Connaissance de l'Est*, **Grande Revue,** 19 mai 1900, p. 638 . ومقال "ميوماندر" في **Mercure de France** أكثر تفهما، لكنه يؤكد - بشكل خاص - على جمال "الجمل" و"الفترات".

(٣٠٤) ذكره Madaule, **Le Génie de Paul Claudel,** Desclée de Brouwer, 1933, p. 139 ؛ إن مكانة "معرفة الشرق"

في مؤلفات "كلوديل" واضحة بشكل جيد للغاية بالنسبة لمادول (ص ١٣٩-١٥٠).

(٣٠٥) F. Lefèvre, **Une heure avec** ... 3° série, N.R.F., 1926, p. 156.

(٣٠٦) *La catastrophe d'Igitur*, dans **Positions et Propositions**, I, N.R.F.,1928, p. 203.

(٣٠٧) قارن بـ"المتجول": "إنني أفهم الطبيعة مثلما يقال إننا نفهم الموسيقى" (*Connaissance de l'Est*, **Mercure de France**, 1906, p. 163).

(٣٠٨) **Autobiographie** ؛ كتبت من أجل "فيرلين"، **Œuvres**, Pléiade, p. 663

(٣٠٩) *La catastrophe d'Igitur*, dans **Positions et Propositions**, I, N.R.F.,1928, p. 204.

(٣١٠) **المصدر السابق**، ص ٢٠٥.

(٣١١) *La catastrophe d'Igitur*, dans **Positions et Propositions**, I, N.R.F.,1928, p. 206. ؛ قارن على سبيل المثال بالنص الذي يحمل عنوان "أكتوبر"، في **Connaissance de l'Est**.

(٣١٢) ما من أسلوب "أكثر إثارة للاهتمام للدراسة من أسلوبكم"، مثلما يكتب "كلوديل" إلى "مالارميه". "ومن المرجح بالنسبة لي أن العنصر الأول لجملتكم هو تركيبها أو التخطيط الذي يقارب بين الكلمات المختلفة، أو يباعد بينها، بطريقة تجردها من الجانب غير المفيد لمعناها أو تظهرها ببريق غريب، يشكل ما تسمونه بامتياز "مدى" (خطاب بتاريخ ٢٥ مارس ١٨٩٥، ذكره Mondor, **Vie de Mallarmé**, N.R.F., 1941).

(٣١٣) 11 juillet 1906 (**Correspondance d'A. Fournier et de Rivière**, N.R.F., 1926, p. 300).

(٣١٤) La Descente, Connaissance de l'Est, **Mercure de France**, 1906, p. 122.

(٣١٥) *Salutation*, **Connaissance de l'Est**, p. 188.

(٣١٦) *Toast funèbre*, **Œuvres**, p. 55.

(٣١٧) *Le Nénuphar Blanc*, **Œuvres**, p. 285.

(٣١٨) على سبيل المثال، الجملة الطويلة التي تفتتح "التوقف أمام القناة"، في **Connaissance de l'Est**, p. 142

(٣١٩) انظر- حول موضوع هذه الجمل المبنية "على عدة مستويات"- الدراسة المتعمقة للغاية J. Schérer, **L'expression littéraire dans l'œuvres de Mallarmé**, Droz, 1947, p. 186 et suivante ، وفيما سبق، ص ٣٧١ من الجزء الأول من هذا الكتاب.

(٣٢٠) *L'Ecclésiastique*, **Œuvres**, p. 287 ؛ سأقتصر على المثال البسيط نسبيا الذي ذكرته من قبل، ص ٣٧١.

(٣٢١) *Ça et Là*, **Connaissance de l'Est**, p. 170.

(٣٢٢) *Or, Variations sur un sujet,* **Œuvres**, p. 398؛ وسنجد دراسة تفصيلية لهذا التطوير الاستعاري في D. Alsch, **La métaphore dans l'œuvre de S. Mallarmé**, Droz, 1938, p. 195-197 (الذي يجهل مع ذلك أن هذه المقطوعة هي إعادة تنقيح لمقال استلهمه "مالارميه" من قضية "بنما"، قارن بـ **Œuvres**, *Notes et Variations,* p. 1570).

(٣٢٣) *Or, Variations sur un sujet,* **Œuvres**, p. 399.

(٣٢٤) *L'Heure Jaune,* **Connaissance de l'Est**, p. 255 ؛ ويمكننا أن نتابع على امتداد الديوان عودة وتطوير موضوع الذهب هذا، والضوء الشمسي، وأيضا هذه النار التي تحرق قلب الشاعر مثلما تحرق الأرض الصينية (قارن بـ **Ardeur**, p. 118, et **Le Sédentaire**, p. 179)، وأن نجد- من ناحية أخرى- في كل أعمال "كلوديل"، رمزية الذهب الروحي (قارن بـ Carrouges, **Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, 1945, p. 108-109).

(٣٢٥) فلنلاحظ أيضا القيمة العالية للغاية للصفة "fervent - المتحمس، المتوقد"، المأخوذة- في آن- بمعناها المألوف ومعناها الاشتقاقي (حارق) .

(٣٢٦) Claudel, *Abrégé de la doctrine chrétienne,* cité par Madaule, **Le Génie de P. Claudel**, p. 123 ؛ قارن بـ"البركة على الأرض"، التي استدعاها الشاعر في **Magnificat, Cinq grandes Odes**, Gallimard, 1936, p. 111

(٣٢٧) "كل هذا الغموض هنا: تأسيس الهويات الخفية، بشكل مزدوج، يقرض ويستهلك الأشياء باسم نقاء مركزي"، حسبما يكتب "مالارميه" إلى "فيليه-جريفان"، في أغسطس ١٨٩١.

(٣٢٨) *Le Promeneur,* **Connaissance de l'Est**, p. 164.

(٣٢٩) *Les Muses,* **Cinq grandes Odes**, p. 30.

(٣٣٠) *Novembre,* **Connaissance de l'Est**, p. 82.

(٣٣١) **Mercure de France**, mars 1902, p. 694.

(٣٣٢) *Le Cocotier,* **Connaissance de l'Est**, p. 9-10؛ هذه الجملة المجانية تماما في القصيدة التي تختمها، هي إحدى الجمل النادرة التي ينساق فيها "كلوديل" إلى نوع من اللفظية.

(٣٣٣) *Vers la montagne,* **Connaissance de l'Est**, p. 73.

(٣٣٤) **Le Porc, eod. Loc.**, p. 95.

(٣٣٥) **المرجع السابق**، ص ٩٦.

(٣٣٦) "تلك رائحة الزيت ، والثوم ، والدهن ، والقذارة ، والأفيون ، والبول ، والبراز ، وفضلات الذبائح" (**Jardins**, p. 28)؛ "للشارع دائما رائحة القذارة والشعر" (**Ver la montagne**, p. 72).

(٣٣٧) خطاب إلى "مالارميه"، ٢٤ ديسمبر ١٨٩٥، أعيد نشره في نص غير مرقـــوم في **Claudel**, Collection des **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1948

(٣٣٨) خطاب إلى "آلان فورنيه"، ١١ يوليو ١٩٠٦، **Correspondance d'Alain Fournier et de J. Rivière**, N.R.F., 1926, t. I, p. 300

(٣٣٩) خطاب من "كلوديل" إلى "مالارميه"، ٢٤ ديسمبر ١٨٩٥، أعيد نشره في **Claudel**, Collection des **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1948

(٣٤٠) *La poésie française*, **Ermitage**, septembre 1893, p. 152-160؛ وحول "روبيل"، "مكتشف" نيتشه، انظـــر فيما سيلي، ص ٢٦٣ من هذا الجزء.

(٣٤١) *Les Destinées de l'Idée poétique*, **La Plume**, 1er-15 août 1894, p. 306-307 ؛ ويقلص من أهمية هذا القيـاس إلى حد ما، أن "سينيوريه" يذكر- بصورة عشوائية، كممثلين لهذا الجيل الشاب- موكلير، جيد، سيزلا جولبـــير، إيبيل، لووي، لايتلاد، كلوديل، فاليري، ب. سوشون .. وهو نفسه.

(٣٤٢) العبارة لدولاروش، في حديثه عن قصيدة "ظلال" لبواكتوفان (المنشورة عــام ١٨٩٤)، في **Ermitage**, mai 1895, p. 373

(٣٤٣) ا. رينو، راشيلد، فاليت، ر. دي جورمون، مايترلينك، إلخ ..

(٣٤٤) **Jules Renard**, Thèse, Nizet, 1936, p. 279 ؛ ساهم "رونار"- الذي كان ينشر نصه "الروحي" منذ عـــام ١٨٨٦ في "لافوج"- في "ديكادنس" و"شيمير" و"بلوم"، وكل المجلات ذات التوجه الرمزي.

(٣٤٥) **Le Martin-Pécheur** (*Histoires Nouvelles*, Flammarion, 1941, p. 249).

(٣٤٦) *Journal*, 1er juin 1906 (**Œuvres**, éd. Bernouard, t. IV, p. 1038).

(٣٤٧) *Journal*, p. 1335; cité par Guichard, **op. cit.**, p. 293.

(٣٤٨) **مرجع سابق**، ص ٣٨٥: "إنه (كلوديل) يربكني للغاية عندما يؤكد لي أنني أمثل له "الذوق الفرنسي"، مثلما يقول "رونار" (**Journal**, p. 140, 14 nov. 1892).

(٣٤٩) نشرت "حكايات طبيعية" عام ١٨٩٦، و"قصائد ريفية" عام ١٨٩٨، أما "راجوث" (١٩٠٨)، فـ"لـــن يكون ديوان قصائد نثر، وإنما ديوان "نثريات" واضحة، جلية، حادة، بلا صور"، مثلما يقول "ناردان" (**La langue et le style de J. Renard**, Thèse, Droz, 1942, p. 31).

(٣٥٠) **Journal**, p. 930, 9 janvier 1905.

(٣٥١) *Coqs III*, **Histoires Naturelles**, Flammarion, 1941, p. 22-23.

(٣٥٢) قارن بجول رونار، ص ٣٢٩-٣٣٠، وبما سبق، ص ٢٥٩ من هذا الجزء.

(٣٥٣) **Histoires Naturelles**, p. 42 et 44.

(٣٥٤) **Bucoliques**, 2° édition, Ollendorff, 1905, p. 141.

(٣٥٥) *Le petit bois de Coolus*, **Bucoliques**, p. 144.

(٣٥٦) Guichard, **J. Renard**, p. 278.

(٣٥٧) *L'Homme tigoté*, **Situations I**, N.R.F., 1947, p. 306.

(٣٥٨) *La Chenille*, **Histoires Naturelles**, p. 154.

(٣٥٩) *Dindes II*, **eod. loc.**, p. 39.

(٣٦٠) *Les Moutons*, **eod. loc.**, p. 111 ؛ وماذا نقول عن "الفستان ذو الذيل" للطاووس، "المثقف بالعيون التي لم تستطع الفكاك منه" ص ٥٢.

(٣٦١) **Le Cygne**, p. 55-56.

(٣٦٢) *L'Homme tigoté*, **op. cit.**, p. 297.

(٣٦٣) **Histoires Naturelles**, p. 13-14.

(٣٦٤) *Le Paon*, **Histoires Naturelles**, p. 50.

(٣٦٥) **Le cafard**, H. N., p. 175؛ هنا- أيضا- ثمة تلاعب بالكلمات حول معنى كلمة "cafard = صرصار" المطبق على الإنسان؛ ونلاحظ أن "ج. رونار" يتبنى الأفكار والأحكام الجاهزة فيما يتعلق بالحيوانات: غباء الأوزة، زهو الطاووس، نفاق الصرصار، إلخ. ولم يحاول- في أية مرة- أن يضعنا داخل "جلد الصرصار"، مثلما فعل "كافكا" في "التحول". والحق أن فكرة كهذه كانت ستبدو خرقاء ومثيرة للاشمئزاز في تلك الحقبة.

(٣٦٦) **Journal**, 11 novembre 1887, p. 17.

(٣٦٧) **Journal**, 24 février 1897.

(٣٦٨) والطريف أن نلاحظ، مثلما فعل "ل. جيشار"، أن "رونار" يلتقي مع "مالارميه" في البحث عن لغة مطلقة، وأنه ينحو في النهاية- مثله- إلى الصمت إلى حد التساؤل: "متى سألغي النثر، والأدب؟ متى الحياة ؟" (**Journal, p.** 1174). وعندما يقوم بمراجعة ما يكتب، فإنه يقوم دائما بالتكثيف والاختصار، إلى حد الغموض (Guichard, **op. cit.**, p. 340-341).

(٣٦٩) مقال منشور في **Mercure de France**, juillet 1895. وقد نشرت نصوص كثيرة من "حكايات طبيعية" في

عدد من المجلات.

(٣٧٠) L. Guichard, **op. cit.**, p. 385.

(٣٧١) "إنك تزودني بالصورة والأصوات والروائح"، مثلما يقول "رونـــــار" للكـــاتب في *La lutte quotidienne*, **Bucoliques**, Ollendorff, 1905, p. 8

(٣٧٢) نشرت المقتطفات التي ترجمها "روبيل" من "زرادشت" في **Ermitage**, avril 1893، مثلما ذكر "هـــ. مـــازل" في مقاله حول "روبيل" في **Mercure de France** (15 avril 1905). انظر أيضا الصفحات التي خصصها "مازيل" عـــن "روبيل" في **Aux beaux temps du Symbolisme**, N.R.F., 1943, p. 115-127.

(٣٧٣) **Les Chants de la pluie et du soleil**, Charles, 1894؛ يتحدث "مـــــازيل" – في **Aux beaux temps du Symbolisme** – عن هذه "الأناشيد"، التي – مثلما يقول – "كم أدهشتنا في البداية، عندما لم نكن قد عرفنـــا بعـــد نيتشه"(ص ١٢٤).

(٣٧٤) **Chants de la pluie et du soleil**, chant XXV؛ قارن – في النشيد LII – بتمجيد العنف والهدم:

> ستذبحون حيوانات كيما تتغذوا ؛ ولن تشعروا بالتقزز أبدا من شرب الدم الذي يمنحكم القوة.
>
> ستحطمون كتبـــا وأرواحا وكائنات ؛ إذ من هذا الهدم ينبغي أن تصنـــع حياتكم .

(٣٧٥) ص ١٩٨ .

(٣٧٦) انظر فيما سبق ، ص ١٤٢ من هذا الجزء.

(٣٧٧) نشر في **Mercure de France**, octobre 1897, t. XXIV, p. 81؛ والواقع أن إحدى أكثر القصائد "ويتمانيـــــة" مخصصة "إلى عربة قطار".

(٣٧٨) **Mercure de France**, 15 avril 1905, t. LIV, p. 501.

(٣٧٩) *Gustave Flaubert ou l'artiste impeccable*, **La Plume**, 1er juillet 1902.

(٣٨٠) *M. de Goncourt ou l'attente des sensations rares*, **La Plume**, 15 juin 1902.

(٣٨١) مقال نشر في **La Plume**, 1er juillet 1902, p. 780

(٣٨٢) ذكره "ر. باركان" في مقاله عن *Nietzsche, maître de style* (**Mercure de France**, 1er janvier 1935, p. 73)

(٣٨٣) "نحن الحديثين الآخرين، كما يقول "نيتشه"، قصيري النفس تماما، لا يحق لنا استخدام الفترات الطويلـــــة".

(ذكره "باركين"، **المرجع السابق**، ص ٧٨) . حول أسلوب "نيتشه" وتأثيره، انظر فيما سيلي، ص ٢٩٨ من هــذا الجزء.

(٣٨٤) مثلما- على سبيل المثال- في *L'ornement de la Solitude*, **Mercure de France**, mai 1899 (t. XXX)

الفصل الخامس

التوجُّهات الجديدة

(١) **العودة إلى الحياة واستخدام النثر** . تأثير "نيتشـه" و"رامبو".

النزعة الطبيعية. "جام". "جيد" و"*قوت الأرض*".

(٢) **رواد شعر جديد**: الصورة والحلم.

"جاري". "ل.-ب. فارج". "سان-بول رو" .

ليس عبثًا أن نوضح في بداية هذا الفصل- الذي ستتأكد فيه بشكل أوضح إشارات التجديد الشعري المستشفة في الصفحات السابقة: أن النثر بشكل خاص- الأفضل من الشعر الحر، الـــذي تعوقه في أغلب الأحيان جمالية الانحطاط والرغبة في سلاسة تغرق فيها حدود الواقع[1]- هو الـذي سيمكن من ظهور التوجهات الجديدة: توجه نحو شعر الحياة، أكثر اقترابًا من الواقعي، أكثر حرارة بشكل مرح؛ وتوجه نحو شعر الصورة واللامعقول. نزعات نستطيع أن نربطها- بلاشك- بمبادئ الرمزية نفسها، لكنها كانت قد تجمدت في واقع الأمر، وأجدبتـــها مبالغـــات نزعـــة العقلنـــة والمماحكات الجمالية التي ألحت إليها[2]، وربما أيضًا بفعل عجز معين في إدراك الحياة في روعتـــها وغموضها. وستصبح قصيدة النثر- أكثر فأكثر، في أشكالها الأكثر فوضوية- أداة تمرد موجهـــة أحيانًا ضد مبالغات "الحذلقة" الرمزية[3]، وأحيانًا ضد قواعد وتصنيفات نزوع عقلاني مفـــرط في الصرامة.

(١) العودة إلى الحياة واستخدام النثر

والغريب أن نشهد النثر (كأداة ذات غايتين، مثل اللغة، حسب "إيسوب") وقد تمكن بعد بضع سنوات من أن يُعتَمَد كأداة لفن مرهف، متيحًا للرمزيين مؤثرات أسلوبية وإيقاعية غير مسبوقة، ومن أن يتم احترامه- بالعكس- لأنه الشكل الأكثر اعتياديةً للغة اليومية، باعتباره الشكل الوحيد الملائم لالتقاط الحياة اليومية في كل اختلاجاتها، أو لترجمة ضوضاء الإنسانية أثناء العمل. ويمكننا أن نضيف أن الكُتاب بدأوا في الإصغاء إلى نداء الحياة من خلال كتابين نثريين، "*هكذا تكلم زرادشت*" لنيتشه، و"*إشراقات*" رامبو.

ولاشك أن رد الفعل ضد الرمزية، وضد طريقتها في "إدارة الظهر للحياة"(٤) كان حتميًّا مثل حركة رجوع البندول: قلت إن "روبيل" كان- منذ عام ١٨٩٣، في "*إرميتاج*"(٥)- يهاجم السفن الحربية للرمزية ويسخر من إقلاعها نحو عالم آخر سحري. لكن تأثير "نيتشه" (الذي ترجمه "روبيل" نفسه عام ١٨٩٣ أيضًا، في نفس المجلة) كان سيوجه الطموحات التي ماتزال غامضة، وستتزايد- في الفترة بين عامي ١٨٩٣ و١٨٩٨- بالقدر الذي سيستجيب فيه المؤلف لهموم أكثر معاصرة(٦): لقد قرأ "سامان" نيتشه عام ١٨٩٤(٧)؛ وسمع عن "جيد" من "مارسيل دوران" عام ١٨٩٥، وسيقرأه عام ١٨٩٦(٨)؛ ويؤكد كتاب "ليشتينبرج" الصادر عام ١٨٩٨(٩) على مغزى هذا التأثير: وسيشير "ريتيه"- بصدد هذه الدراسة، في "*لا بلوم*"- إلى أن "نيتشه" يتوفر على ما هو أكثر من إرادة القوة: "القبول الفرح بالكون، وعبادة الوجود رغم *كل شيء*"(١٠). ألا يبدو سبابه للشعراء في "*زرادشت*"- رغم أنها كتبت عام ١٨٨٣- كأنه موجه إلى بعض المنظرين الجماليين الرمزيين؟ "لم تعد قيثارتهم تملك من واقع سوى العبور الخفي للأشباح التي تتهامس: ما الذي قبلوا به حتى الآن من الحمية؟"(١١). *الحمية*: تلك ستكون كلمة السر لـ"*قوت الأرض*"(١٢).

وإذا ما كنت ألح على هذا التأثير، فذلك لأنه لم يجدد فقط الجمالي: فاللغة الشعرية أيضًا،

الذابلة بفعل مبالغات النزعة الانحطاطية، كان "*هكذا تكلم زرادشت*" سيحقنها بدم جديد. ففي هذا "التجميع لقصائد النثر" (إنه "ج. دي جوتييه" الذي يستخدم هذا التعبير في شهر ديسمبر من عام ١٨٩٨، في "*روفي بلانش*")، ثمة توتر، وقفزة يجعلان من الأسلوب رقصة حقيقية[١٣]، كي نستعيد صورة "نيتشه" نفسه: يا لها من حيوية في الإيقاع مثلما في الصور !

> أراكم هنا، محترمين وصارمين، فقرات الظهر متصلبة، أيها الحكماء المشهورون ! لستم مُعرَّضين لهبات الريح ولا لهبلت إرادة قوية. ألم تروا أبدًا على البحر سفينةً شراعية مكوَّرةً ومنتفخة، ترتجف في اندفاعات الريح ؟
>
> ومثل السفينة الشراعية، المرتجفة في اندفاعات الروح، انظروا لها وهي تجري على البحر، حكمتي، حكمتي الوحشية.
>
> لكنكم، يا خدم الشعب، أيها الحكماء المشهورون، كيف يمكن لكم أبدًا أن تتبعوها ؟[١٤]

سبق أن رأينا كيف حفز هذا الأسلوب- المفعم باللهيب والوميض- "هـ. روبيل" على البحث، في "*أناشيد المطر والشمس*"، عن أنماط من الجمل الحيوية، والأوزان الثانوية، والاختصارات الآسرة. فمن خلال عنفوانه الغنائي، وطاقة عباراته المتسلسلة الموجزة، وثرائه الاستعاري، كان سيساعد الرمزيين بشدة في الكفاح ضد "روح الجاذبية" التي تجذرت في الميادين التي أفقرها حلم اليقظة المتراخي والصور المتجانسة الزخرفية.

قفزة وسكرة الحياة: ألا نكون على وشك النطق بنفس الكلمات عندما نتحدث عن "رامبو"؟ الواقع أن "رامبو"، مثل "نيتشه"، سيصبح- أكثر فأكثر، بالنسبة للأجيال الشابة- نبي عهد جديد. فلن يكف تأثيره عن الامتداد منذ إعادة طبع "*إشراقات*" عام ١٨٩١[١٥]؛ لقد وقع "جيد" و"فاليري" أسيرين لـ"*إشراقات*" على الفور: "كان رامبو ومالارميه اكتشاف حياتي"، مثلما سيقول "فاليري"[١٦]. ويكتب "جيد" إلى "فاليري" عام ١٨٩٢:"إنني منكب على *إشراقات*"[١٧]، وفي عام ١٨٩٤: "صديقي العزيز، منذ ثلاثة أسابيع وأنا لا أقرأ سوى رامبو.."، معجبًا في "*إشراقات*" بـ"صخب الحياة هذا، والنكهة"[١٨] اللذين يجعلان من "رامبو"، مثلما سيقول فيما بعد، "خميرةً بلا نظير"[١٩]. وسيقول "بول فور"، هو أيضًا: "لن نستمتع، زملائي وأنا، رمزيي الجيل الثاني، إلاَّ بأربعة قديسين: فيرلين، ومالارميه، وفيبيه دي ليل-آدام، ولوتريامون. لكن رامبو كان إلهنا- الإله الملعون- إله الشعر، إله الحياة الشعرية الحقيقية"[٢٠]. وتثبت المقالات- المتزايدة أكثر فأكثر- المخصصة له، أن المجال ممهد الآن لتلقي تأثير "صخب الحياة هذا": سينشر "فيرلين" عام ١٨٩٥- في "*لا بلوم*"- ذكريات عن "*الرجل ذي النعلين الهوائيين*"؛ وسيكتب

"مالارميه"- عام ١٨٩٦- مقالاً عن "رامبو" في "*شاب بوك*"؛ وستنتبه مجلة "*روفي داردين إيه دارجون*" إلى وجود رجل أردني عظيم وتتأهب لنشر دراسة تفصيلية عنه[٢١]. لكن أكثر المقالات أهميةً ما نشره "ريتيه" في "*لا بلوم*" (عدد ١٥-٣١ مارس ١٨٩٦): ففي مواجهة الأدباء المجدبين، الذين يعتبرون أنفسهم فوق مستوى "ممارسة الحياة" بكثير، ويتساءلون "عما إذا كان هناك ما يدعو للكتابة" (يتزايد التلميح إلى "مالارميه" وضوحًا بالإشارة إلى دخان الغليون)، هواة كهؤلاء "سيبتهجون دفعة واحدة، بنثريات وأشعار حادة كي يلتفتوا- بعد ذلك وإلى الأبد- نحو أسباب أخرى للحياة: "آرثر رامبو" على سبيل المثال"[٢٢]. هكذا إذن، يتخذ التوازي القائم بين "رامبو" و"مالارميه" قيمة الرمز: فمن ناحية، هناك *الفن*، و*الشكل*، و*الأدب* في أكثر تنميقاته براعة؛ ومن ناحية أخرى، هناك هبَّة قوية من الهواء، تجرف بصخب- في عبورها- كل التعاليم المدرسية.

حينئذ، نرى دلالة الحملة التي قادها "ريتيه" ضد "مالارميه" منذ المقال الشهير لعلم ١٨٩٥، الذي أدان فيه "البارناسية المتطرفة، والنتيجة الجبرية لنُسَّاك *الشكل*، و*الكلمة*، والفن من أجل الفن"[٢٣]. فما يراه "ريتيه" في "مالارميه" (ومعه، مبكرًا للغاية، الطبيعيون الذين سينسقون بصخب هذه الحملة) ، هو هذه الحالة/النمط لــ"عصور الحضارة المتطرفة" هذه "حيث تجتر بعض الأرواح المتعبة، المشبَّعة بالانفعالات المتباينة، والعاجزة عن الشغف بمفهوم جديد للحياة- رؤى غريبة، وتنسج لنفسها شرنقةً من الأحلام من الصعب إدراكها من فرط رهافتها"[٢٤]. لم تعد ساعة الرهافات "الانحطاطية": وقد تولى "جيد"- بشكل جيد، عام ١٨٩٧- مبادرة الاحتجاج على حملات "ريتيه" الخبيثة، احتجاج انضم إليه "فاليري" و"شووب" و"بول فور" و"فيرهارين"[٢٥]- لكن "جيد" يواصل إنجاز "*قوت الأرض*" التي ستنتشر في نفس العام؛ و"بول فور" يتغنَّى في "*قصائد غنائية فرنسية*" بكل مظاهر الطبيعة: "قصائد غنائية عن السهول والمراعي والأنهار"، و"قصائد غنائية عن الأدغال والغابات والجداول"، و"قصائد غنائية عن الجبل وقباب الجليد والينابيع".. لم يعد الموضوع يتعلق بــ"أعمال فنية خارج الزمن والأشياء العارضة"[٢٦]؛ وسيشهد شهر مارس من عام ١٨٩٧ نشر بيان "الجامية" في "*ميركور*": "كل الأشياء صالحة للوصف، طالما أنها *طبيعية*"، مثلما يصرح- بحسم- "جام".

النزعة الطبيعية

غير أنه منذ نهاية عام ١٨٩٦، ولدت حركة تطالب- بشكل مدو- بــ"العودة إلى الطبيعة"، وتدعي النهوض بدور إعادة الاتصال بين الأدب والواقع. وفي ١٠ يناير ١٨٩٧، تقدم "*فيجارو*" *الطبيعية* باعتبارها "القارب الأخير" للأدب، وقبطانها هو "سان-جورج بوئيلييه" و"الربان" هو "إميل زولا" (إذ تُعلن الطبيعية تبنيها للفلسفة الطبيعية !)[٢٧]. يلي ذلك بيان "بوئيلييه"، الذي يشدد

على أن "الكآبة الوهمية التي كانت توهن الأرواح حوالي عام ١٨٩٠" لم تعد تناسب "الكتاب المستشيطين" للجيل الجديد؛ ولم يعد المقصود استدعاء "عشيقات فاتنات وسادة وهميين يقطرون عذوبة"، وإنما التغني بـ"الأعياد العظيمة للإنسان"، وتمجيد "البحارة، والفلاحين المولودين من أحشاء الأرض والرعاة الذين يسكنون بالقرب من النسور". ويرصد "بوئيلييه"- أثناء رصده لـ"الطبيعيين"- أسماء "ميشيل أبادي" و"موريس لوبلون" وأيضًا "أندريه جيد"، العبقري "ذي العذوبة المتوقدة"، و"بول فور" الذي كتب "ترتيلة صافية". ولا يبدو أن "جيد" قد ابتهج بشكل مبالغ بأن يضمه "بوئيلييه" بهذه الطريقة، إذا ما استندنا إلى المقطوعة الساخرة بهدوء التي نشرها في *"إرميتاج"* عام ١٨٩٧- تحت عنوان *"الطبيعي* Le *Naturiste*"[٢٨]؛ وقد رحب بنفس التهكم، علم ١٨٩٧، بخطاب "فرانسيس جام" المتعجِّل، الذي صرح أن: "كل هذا الأدب الجديد، الطبيعي أولاً، مكون وسيتكون من مثلث زواياه أنت وبوئيلييه وأنا"[٢٩].

هكذا بدأ الطبيعيون- بعد أن دخلوا بصخب عالم الأدب، وانضموا إلى "أوجين مونفور"- في *انتقاد* "مالارميه" بشدة (بطبيعة الحال !) في العدد الأول من *"روفي ناتوراليست"* في مارس ١٨٩٧. لكنهم يطالبون في نفس الوقت (وهو ما يهمنا هنا) بأن يرافق تجديد موقف الشعراء من الحياة إصلاح لا مفر منه في التعبير. وبعد أن يلفت "موريس لوبلون" الأنظار- في شهر أبريل، في *"لابلوم"*- إلى أن تطور اللغة "يتوازى مع تطور الأفكار"[٣٠]، يخصص مقالاً في *"روفي ناتوراليست"* لـ"انتصار النثر": "من الآن فصاعدًا، مثلما سيصرح، لن يتم التنبؤ بالشكل الأدبي الذي سيتبناه كُتاب الغد. فالاتجاهات نحو "النثرية" تتأكد أكثر فأكثر". فمن إذن "سيرضى بوصف مشهد مستخدمًا *النظم* ؟". وفي بحثه عن دافع هذا الإحلال البطيء، لكن المحسوس به سلفًا، للنثر محل النظم، فإنه يراه في الانتقال "من الفن الذاتي إلى الفن الموضوعي": فالشاعر الغنائي ينشد "لحنه" نظمًا؛ لكن من يريد أن يقدم، مثل اليوم، "الضجيج اللانهائي للوجود الخارجي"، "يصبح الوزن القديم غير كاف له. وإذا ما كان كل مخلوق مشتت يملك في هذا الكون ذبذباته الخاصة، وأنه ينبغي علينا- في مؤلَّف شفاهي- أن نعيد خلقه باختلاجاته والحركة التي تلائمه، فينبغي علينا اللجوء إلى كليات سيمفونية". من هنا، يكمن هذا التفضيل للنثر: "نحن بحاجة إلى عدد وافر من الإيقاعات اللانهائية، ولكل المصادر اللحنية والتحولات الصوتية التي لا تُحصَى للكلام. فلا غنًى عن شكل تركيبي في التعبير". وقد أظهر الشعر التحرري- من قبل- هذا التروع إلى النثر. وبالعكس، منذ قرن، "مال كل ناثرينا باستمرار *نحو الشعر*": وبعد أن ذكر أسماء "شاتوبريان" و"لامنيه" و"ميشليه" و"فلوبير" والأخوين "جونكور"، إلخ .. يعثر "لوبلون"- لدى مؤلفي النثر الحديثين- على أكثر الأشكال أصالة في الشعر المعاصر: "بول فور"، بمؤلفه "قصيدة النثر الحر الغنائية"؛ و"جيد"، الذي يذكِّره بفنيلون و"برناردان دي سان-بيير"! "فانديبوت"- و، بطبيعة الحال، "مونفور" و"بوئيلييه".

ما هي إذن هذه النثريات المعاصرة و"الطبيعية" التي ينبغي أن تمنحنا تعبيرًا "سيمفونيًّا" عن الحياة؟

قبل كل شيء "*الشتاء في حالة تأمل*" الشهير (الذي أهداه "سان-جورج دي بوئيليبيه" إلى "زولا" في نهاية عام ١٨٩٦)، وهو كتاب مسهب وكثيف، كحالة وسط بين الرواية، ومحاولة الكتابة بالنثر الشعري وديوان قصائد نثر. "فيض، وفيضان مزدهر تحت شمس ساطعة، تلك هي الكلمات التي تلائم وصف هذه القصيدة المدهشة حقًا"، مثلما يقول "ريتيه"[٣١]. ونجد فيه خليطًا من تأكيدات مثل "لا شيء مما يُنشده شيكسبير يساوي رائحة الخبز الناضج"، وتأملات غنائية تنبئ نغمتها أحيانًا بنغمة "*قوت الأرض*":

> أعاني أحيانًا من عناق الظلام. تتألق خلية، ويشتعل القمح، ويغني الماء- ذلك ما لا يمكن تفسيره. يبدو أننا شهود احتفائنا الخاص بنا. جزء من النفس يتفتت، ويتلف: لا نفهم؛ لا شيء سيحدث أبدًا. وهؤلاء الذين لم يشعروا أبدًا في داخلهم بهذا الدوار المظلم للروح، آه! ما الذي سيميزونه مما خطر ببالي ؟[٣٢]

ولوحات حميمة أو خشنة مثل التي يمكن أن تقدمها الحياة في الريف، هي بالكاد قصائد نثر بحصر المعنى، لكنها (سيقول "جيد"، وهو يبالغ إلى حدٍّ ما ربما في المديح) "موهبة فذة لناثر"، غنائية، وإصاتات جميلة، و"إيقاع للجملة حقيقي، ومفعم وثري ومتناغم"[٣٣]: ولاشك أن "سان-جورج دي بوئيليبيه" كاتب طبيعي كبير. وقد نجح كتابه إلى حد بعيد في تحريض مقلد واحد على الأقل، هو "ب. ل. جارنييه"، الذي أراد- بعد "*الشتاء في حالة تأمل*"- أن يصف الصيف، "متتالية من النثريات المكتوبة- المغناة بالأحرى- في مجد أحد الفصول"، مثلما يقول "م. دي بلون" الذي يرى أن هذا الكتاب يكشف عن "مزاج طبيعي تماما"[٣٤].

ويضم "المثلث" الطبيعي، إذا ما تحدثنا مثل "جام" (بوئيليه، لي بلون، إ. مونفور)، ناثرا-شاعرا ثانيا: إنه "مونفور" الذي نشر عام ١٨٩٦ "*سيلفي، أو الانفعالات الغاضبة*": وهو مؤلف "يضم جملا جديرة بالمديح"، مثلما يقول "ريتيه"، و"مرصوف بعلامات التعجب والمناجاة"[٣٥]، وخرج- بالأحرى- من النوع الروائي. وفي "*شهوة*"، المنشورة عام ١٨٩٨، وهي "متتالية من المشاعر المعبر عنها في شكل غنائي"[٣٦]، نشاهد عودة هجومية لقصيدة النثر ذات المقاطع: فإذا ما قرأنا المقطوعة الصغيرة التي ذكرها "م. لي بلون" في مقاله المنشور في "*لا بلوم*"، فسنجد ثلاث فقرات متماثلة تبدأ بـ:"عندما تقتربين من المترل، يا مارت !"[٣٧]. لكن ذلك يرجع إلى صعوبة العثور- فورا- على شكل تعبيري "سيمفوني" و"طبيعي"- مثلما لا تجنب أفضل النوايا دائما الكتاب من الارتباك والسطحية: "تنهض بلادات"، مثلما يكتب "إ. مونفور"[٣٨]..

وإذا ما كان "م. لي بلون"، "الزاوية" الثالثة للمثلث، يكتفي بإصدار النظريات الطبيعية وأرجحة المبخرة بالعدل بين صديقيه، فيمكننا أن نضيف إلى المؤلفات ذات الإلهام "الطبيعي" بضع نثريات أخرى: مثل نثريات "فانديبوت" في "*ساعات متناغمة*"، التي يجد "مونفور فيها "تحولات صوتية عذبة"[٣٩]، و"هـ. دي رينيه" الذي يعتبرها "أحاسيس حيوية قوية" مترجمة في "لغة كريهة"[٤٠]؛ وأيضًا أجزاء من "*نارسيس*" التي لن يتمكن "جواشيم جاسكيه" من إنهائها أبدًا، والتي نشرت "*روفي ناتوراليست*" جزءًا منها (مهدًى إلى "جيد") في مايو ١٨٩٧[٤١]. وسواء ما إذا كانت جيدةً أم رديئة، فكل هذه النثريات تدهشنا بنبرتها الحارة، الصوفية تقريبًا؛ ويتحدث "إ. جالو"- عن حق تمامًا، في هذا الموضوع- عن "حالة رضًى دنيوي" و"نزعة صوفية جديدة" يكتشفها "لدى سان-بول رو، وإ. مونفور، وإ. سينيوريه، وج. جاسكيه، ول. ب. فارج، وش. ل. فيليب"[٤٢]: كثير من الكُتاب، مثلما يمكن أن نلاحظ، كتبوا نثرًا بشكل خاص، إذا ما استثنينا "سينيوريه" (الذي كتب- رغم هذا- بضع نثريات غنائية). ونشعر لدى كل هؤلاء الكُتاب بما يسميه "جالو" بـ"تمجيد الحياة الحقيقية": ولهذا تنحو رواياتهم أو محاولاتهم نحو الشعر بسبب غنائيتهم، والحمية التي تملأهم[٤٣].

جـــام

ويمكننا أن نضيف اسم "جام" إلى الأسماء التي ذكرتها، فهو من أوائل من أرادوا الوقوف "خارج الشعر المرمري، المجمَّد، الأسطوري والرمزي"- هو الذي كتب أيضًا نثريات في مجد الواقعي، ودفتر رحلات عام ١٨٩٦، وقصائد نثر خلال السنوات التالية، وهذه "الروايات الشعرية" الصغيرة الرائعة: "*كلارا إيليبوز*"(١٨٩٩) و"*ألمايد إيتريمون*"(١٩٠١). وتمثل حالة "جام" حالة خصوصية جديرةً بالملاحظة: فبينما يتسم شعره بـ"نثرية" مقصودة ويقترب أحيانًا من السطحية، التي فضحها بخبث "موريس لي بلون" في مقاله بمجلة "*لا بلوم*" في ١٥ يونيو ١٨٩٨ (عندما ذكر- على سبيل المثال- هذه الأبيات المأخوذة من "*من ملاك الفجر إلى ملاك الليل*":

> كورا، ستلوثين الجزء الأسفل من سروالك، بلمس هذا الكلب
> القبيح. ذلك ما كانت هذه الفتيات الصغيرات ذات النبرة الجيدة
> سيقلنه في مساء غابر ، إلخ ..)[٤٤]

فإن نثره المتقن، والموزون، والممتلئ بصور لامعة يكشف- على النقيض- مسعًى عكسيًّا تمامًا. ولا يُبدي "جام"- في الشعر- "الميل، أو على الأقل السعي إلى إتقان شكلي ما على نحو ما يكشفه لنا نثره عمومًا"، وفقًا لما يقوله- عن حق تمامًا- "ل. مولان" في "*ميركور دي فرانس*"[٤٥]. وجدير بالملاحظة تمامًا- من وجهة النظر هذه- أن نسجل أنه، من بين

دفاتر الرحلات التي نشرها "جيد" و"جام" عام ١٨٩٦ في "*ميركور دي فرانس*" (عن الرحلة التي قاما بها معًا)، فإن ملاحظات "جام" كانت هي التي تستهدف *التأثير* الشعري، بغنائية النبرة، وإيقاع الجملة، وثراء الصور. فعلى سبيل المثال، يكتب "جيد" عن القنطرة "ورقة طريق" ترقى إلى الشعر بفعل نوع من الصفاء النغمي، بدون مؤثرات متألقة:

> من كل البيوت المبنية من طين رمادي، تصاعد بخار رقيق، دخان أزرق سرعان ما غطى وأبعد الواحة كلها. كانت السماء، في الغرب، ذات زرقة صافية للغاية، وعميقة إلى حد أنها بدت مشبعةً بالضوء. أصبح الصمت رائعًا. لم يكن من الممكن تخيل أي نشيد فيها. شعرت أنني ربما أحببت هذا البلد أكثر من أي بلد آخر[٤٦]؛ حيث يمكن التأمل أكثر من أي مكان آخر.

وها هما الآن "مقطعان" من قصيدة تفور بالغنائية أعطاها "جام" منذ بضعة شهور لـ"*ميركور دي فرانس*":

> القنطرة ! عندما فتحتِ بابكِ الذهبي، تفتَّح قلبي وهو يختلج مثل زهرة أشجار رمانك البيضاء الرائعة. وجدولك الذهبي، الذي ينساب بين أكاليل غارك الوردية، كان في بهاء وشاح بربري. وراحات الصبار تشبه الأيدي الممدودة للعاهرات السوداوات.
>
> (...) أنتِ المصراع البهي للأحلام الرائعة. أنتِ المسكَن العذب الذي يرتوي فيه الرسامون الرومانتيكيون، المأخوذون بزئيو الأسود واللازورد العجيب[٤٧].

ونرى كيف أن "السيد جام الطيب"، الجاهل تمامًا بتركيب الجملة وباللغة الفرنسية- حسب قول "م. لو بلون"- لم يكن يسيء بشكل مفرط استخدام المناجاة والاستعارة.. ولنضف، وذلك مهم، أن "جام" نفسه كان يصف لوحات الواحات[٤٨] هذه بأنها "قصائد نثر".

وسيكون هناك مزيد من التبسيط "الجامي"، ذلك حقيقي، في "*حكايات*" التي نشرتها "*ميركور دي فرانس*" في أبريل ١٨٩٨ (وسيجمعها "جام" في نهاية "*رواية الأرنب البري*" عام ١٩٠٣)، ويمكن لـ"*الترام*"- على سبيل المثال- أن يقدم النغمة الصائبة لها إلى حدٍّ بعيد[٤٩]. لكن لنقرأ "*كليسي*"، وهي واحدة من "أربع صور شخصية نسائية" (أربع قصائد نثر !) منشورة في "*روفي بلانش*" في أغسطس ١٨٩٨[٥٠]:

كان يمكن أن تكوني فيلي، أو شاري أو كليسي، في المرعى
الذهبي الأخضر الذي يرتاده ابن عُرس والأرنب، غير بعيد عن
المستنقع المزدهر، المخضر بالشبوط. وكان يمكن للقصر أن يكون
مضجعًا في الغابة بفعل الحلقة الزرقاء لطاووس أحد الأنهار..

أليس "القصر الأسطوري" و"العشيقة" الخيالية للرمزية، المختلطان بذكرى "جان دي لافونتين"، هما اللذان يعاودان الظهور؟ الحق أن الخاتمة تتكشف عن حسية أكثر ارتجافًا- والجملة الأخيرة

وبينما ستذبل، ببطء، آخر ارتعاشة لمداعباتنا، سيطقطق المطر
الفاتر والسخي على أشجار الحور السوداء.

تُلمِح بالفعل إلى التوافقات المديدة، وعظمة الأسلوب التي ستجعل من *"المايد ديستريمون"*، مع الفارق، ردًا عملاقًا على *"أتالا"*. وليس من الارتجال أن نستدعي "شاتوبريان" عندما نقرأ، على سبيل المثال: "أيتها الشلالات التي جمدت سقوطك السريع فيما يبدو ! أيتها السماوات من القرمزي الذهبي ! أيتها الطيور الكواسر التي تغوص في الهاويات التي تنام فيها الضوضاء !"(٥١). لكن لدى "جام" تمجيد مرعب للحياة، والإحساس، واللحظة، مما جعل "جيد" يقول، في جولته الغنائية بعد قراءة *"المايد"*: "إنني ثمل بالمايد؛ إذ إنني تنفست ما هو أكثر عبقًا في روحك، إنها زهرة سفرجل تويجاتها عذبة عذوبة متوحشة، قابضة ومسكرة"(٥٢).

إن "الفناء الشهواني" في الإحساس(٥٣)، المدرَك بفعل العذوبة المبهجة للكلمات والجمل، هو المساهمة "الشعرية" لهذا النثر؛ ومنه (رغم اختلاف الأساليب) يستمر الجهد المتواصل في نفس اتجاه جهد "جيد" الذي كتب- منذ بضع سنوات- *"قوت الأرض"*.

جِيد و"قوت الأرض"

رواية، أم متتالية من القصائد، أم بحث في الأخلاق (أو، ربما، في اللاأخلاقية) ؟ ذلك أن مؤلِّف "جيد" يستعصي على التصنيف إلى حد أن النقاد الحائرين لم يذكروه إلاَّ قليلاً. "أعترف أنه ليس سهلاً إدخال هذا في تصنيفاتهم"، مثلما سيقول "جيد" عام ١٩٠٤ في حديثه عن *"سَلَوُول"*. ويضيف: "والأمر كذلك بالنسبة لـ*"قوت"* (..) إنني أزعج "النقاد"؛ وذلك أسوأ لي"(٥٤). واليوم تمت إعادة وضع *"قوت الأرض"* في المرتبة الأولى تمامًا، نظرًا للرسالة التي ساهم بها هذا الكتاب، والتي لايزال يُسهم بها لعديد من الشبان المتوقفين على حافة الحياة مثلما أمام مياه جارية حيث لا يجرؤون على المخاطرة بأنفسهم. لكن ديوان "جيد" لا يقل أهميةً وتجديدًا من وجهة النظر

الجمالية- إذ لا ينبغي أن ننسى كلمة "جيد" في دفتره- وقد ذكَّرنا بها عن حق "ج. إيتيه"[٥٥]: "إن وجهة النظر الجمالية هي الوحيدة التي ينبغي أن نتخذها للحديث عن مؤلفي بطريقة صحيحة"[٥٦]. وفي حين أن "شووب"، على سبيل المثال، يُدرِّس هدم القيم المكتسبة وعبادة اللحظة بلهجة تعليمية وفي شكل وعظي يتجمد فيه درسه الحماسي[٥٧]، يحقق "جيد" هذه المعجزة بأن يعلِّمنا الحماس المختلج، والتوقد أمام "الأشكال المختلفة للحياة"[٥٨]، سواء بنغمة وشكل جُمله أو بالمعنى الذي تحتويه.

ويكشف لنا "جيد" بنفسه- هذه الأهمية الأساسية لـ"الشكل" والطريقة التي يجب أن تقترن بها الفكرة أو الانفعال على نحو وثيق- في مقال مركزي يهمنا بشكل خاص هنا، لأنه يستند على *"قصيدة نثر صغيرة"* كتبها "جيد" قبل عام ١٩٠٠. والجملة الأولى من هذه القصيدة[٥٩]، التي انتقد "مارسيل دوران" بناءها، كانت- على النقيض- تفتن "جيد" بـ"إيقاعها" و"تعرجها":

> باردة على يدي لكنها فاترة بالنسبة لها، أشعر، آه ! في هذي المياه المصقولة، بهذه الجذور الحية السعيدة.

لقد ادعى تحقيق بناء منطقي فيها "شبه مُرضٍ على الطريقة اللاتينية"، "يقول كل شيء وبطريقة بارعة، منفعلة، ممتعة ومحتفظة بالمفاجأة؛ جملةً حيوية، تحترم نظام الأحاسيس، والتأملات"- "وأعترف- مثلما يكتب "جيد" (بعد ثلاثين عامًا)- أن هذه الجملة لاتزال تفتنني اليوم"[٦٠]. وهو يذكرها مرتين في **دفتره**، ويضيف:

> عبثًا كافحت ضد ما يمكن أن يبدو لي (عن خطأ بلاشك) عبوديةً غير مبررة: فالعدد يسيطر على جملتي، ويكاد يمليها، ويقترن على نحو وثيق بفكري. هذا الاحتياج إلى إيقاع محدد يستجيب لضرورة خفية. فتفعيلة الجملة، وترتيب المقاطع اللفظية، وموضع المقاطع القوية والضعيفة، كل هذا يهمني مثلما تهمني الفكرة نفسها، وهي تبدو لي عرجاء أو معوجة إذا ما نقص منها أو أثقلها بيت شعري. وهكذا، فقيمة الفكرة محكومة- بالنسبة لي- بأن تساهم في الحياة، وتتنفس، وتتحرك ونشعر- عبر الكلمات ومن خلال جرأتها- بقلب يدق[٦١].

كيف لا نرى هنا مفهومًا *شعريًا* للكتابة؟ الواقع أن "جيد" يضيف أيضًا: "الفكر المجرد بارد"؛ فقط عندما يصبح مشحونًا، بفضل حركة الجملة، والانفعال والحرارة الإنسانية، "يصبح حيًّا؛ عندئذ فحسب يمكن أن يصبح إيجابيًّا"[٦٢]. لا يتعلق الأمر إذن بالإقناع بالتوجه إلى العقل وحده، ولا السعي (مثلما فعل "لووي"[٦٣]) إلى جمال شكلي تمامًا من خلال تناغم الجملة: إن *العدد*،

وتفعيلة الجملة، اللذين يتحدث عنهما "جيد" لا قيمة لهما إلاّ بالنسبة للانفعال أو الإحساس الذي ينبغي توصيله إلى القارئ.

لقد شعر "جيد"- في وقت مبكر للغاية- بهذه الحاجة إلى إيقاع حي، وجملة "تتنفس"، حتى لو تأثر تركيب الجملة التقليدي بذلك، و"*كراسات أندريه والتر*" تحمل آثار ذلك(٦٤). ورغم هذا، يبدو أن جهوده في هذا الاتجاه قد انحرفت لا بتأثير الرمزية فحسب (وخاصة في "*رحلة أوريان*"، حيث يتميز "هيتييه" بـ"مسحة مايترلينكية إلى حدٍّ ما"، على الأقل في أسماء الشخصيات)(٦٥)، بل أيضًا بلفظية ما من أصل بروتستانتي: فـ"لهجة صلاة التقوى" في "*كراسات أندريه والتر*" ستثير غيظ "جيد" فيما بعد(٦٦).

ويمكننا الاعتقاد إن قراءة "رامبو"، التي كان يُفتن فيها عام١٨٩٤ بـ"صخب الحياة، والنكهة"(٦٧)، وتأثير "جوته" أيضًا الذي اعترف به بنفسه(٦٨)، ساهما إلى حدٍّ بعيد في تخليص "جيد" من هذه المبالغة في "الأدب" التي يسخر منها الآن في "*مستنقعات*"، عام ١٨٩٥(٦٩)؛ لكنها الحياة نفسها، أكثر من كل شيء، هي التي ستتكفل بأن تجعله يعرف مصادر تمجيد أقل كُتبية ("ناتانائيل، متى سيكون علينا أن نحرق كل الكتب !"(٧٠))، وأن تعلمه الانفتاح بلا تحفظ على الفرحة البسيطة للوجود: ونعلم أن *قوت الأرض* "إن لم يكن كتاب شخص مريض، فهو- على الأقل- كتاب من يتماثل للشفاء، من شُفي- كتاب شخص كان مريضًا. وفي غنائيته نفسها، ثمة مبالغة مَن يعانق الحياة، مثل شيء كان على وشك أن يفقده"(٧١).

ونفس الميل إلى **الترحيب** الذي يبديه "جيد" إزاء الأشكال المتنوعة للحياة(٧٢)(الذي يمنعه من الارتباط بواحد منها أكثر من الآخر) يتحقق في انتقائيته بالنسبة لأشكال التعبير: الرغبة في عدم استبعاد أية إمكانية تتاح لنا، داعيًا إلى استخدام- إذا صح القول- الغزارة، والتعددية الفوضوية- كل هذا يميز، هنا، الشكل الأدبي والإلهام، بقدر توحد الجوهر بين أحدهما والآخر. و"إستيف"، الذي يشير إلى استكشاف "*قوت الأرض*" للشعر" الحر وما حوله، من آيات أو إشارات، تمده أو تختصره في اتجاه النثر"(٧٣)، يلاحظ عن حق أن هذه الأشكال المختلفة تتوافق مع غايات وتسمح بتأثيرات مختلفة للغاية. ويمكن للقطع- بشكل خاص- أي الإيقاع، وبفضل هذه الحرية والتنوع في الأشكال، أن يقترن ويعيد خلق حركات وتوثبات الكائن الداخلي. فأحيانًا ما يهتاج بيت الشعر، ويمتلئ بقفزة غنائية تمده إلى حدود الآية:

> "آه ! فليكن ما تستطيع لمسه هو ما ترغب فيه، يا ناتانائيل، ولا
> تبحث عن سيطرة أكثر كمالاً ..."(٧٤)

ليصل أحيانًا إلى المرحلة الخطابية الكبرى، التي ينطمس فيها مفهوم البيت (الشعري) أمام الحركة الكبيرة التي تخترق فقرةً بكاملها:

"أيتها الرغبة ! لقد جرجرتك على الطرقات؛ وهجرتـــك في الحقول؛ وأسكرتك في المدن الكبرى؛ أســكرتك دون أن أروي ظمأك؛ وحمَّمتُك في الليالي التي اكتمل فيها القمر؛ وطفتُ بـك في كل مكان؛ وهدهدتك على الأمواج؛ أردت أن أُنيمــك علــى الأمواج.. أيتها الرغبة ! الرغبة ! ما الذي أفعله لك ؟ ما الـــذي تريدينه إذن ؟ ألن يُصيبكِ الضجر؟"(٧٥)

فالجملة تتجزأ أحيانًا، وتتخذ مظهرًا متقطعًا، لاهثًا، تؤكده الشَّرطات، وأسلوب "الإشارات":

توقُّع الموجة- ألق مفاجئ لكتلة الماء؛ اختناقات؛ انتفاخــات، انتكاسات.- حمول الأنا؛ من أكون ؟ — سدادة فلين- سدادة فلين مسكينة على الأمواج(٧٦).

أو من خلال التركيبات الغريبة، وتفكيك أو استعادة الكلمات:

في هذه الشجرة، كانت هناك عصافير تغني. كانت تغـني، آه ! أعلى مما يمكن، فيما أعتقد، للعصافير أن تغني. كـــان يبـدو أن الشجرة نفسها تصرخ- تصرخ بكل أوراقها- إذ لم نكن نـــرى العصافير(٧٧).

وإذا ما تأملنا الأشكال المنظومة جيدًا (المطبوعة في حروف مائلة) فسنجدها مصطنعــةً، لأن ضرورة الوزن والتماثل مفروضتان عليها: ذكرى الآيات التوراتية(٧٨)، والرغبة في تحديد وزن(٧٩)، وجهد الصياغة الفنية الذي يعيد "جيد" إلى الأساليب القديمة الخاصة بــ"العودة الأبدية"(٨٠)- كل هذا لا يتحقق دون قدر من التعسف والذكريات المبهمة. ونثر "جيد"- على النقيــض- أصيــل للغاية، بفعل الأهمية التي يوليها للكلمة، لا سيما الاسم، المتكرر أحيانًا:

قوافل !- قوافل تأتي في المساء؛ قوافل ترحل في الصباح؛ قوافل متعَبَة بفظاعة، ثملة بالسرابات، ومحبطات الآن !قوافل ! ألا أستطيع أن أرحل معكن، أيتها القوافل !(٨١)

ذلك الاسم المنفصل أحيانًا عن الجملة بالأساليب السابق ذكرها، الشَّرطة أو تفكيــك الجملــة؛ وعلامات التعجب التي تقاطع هذه الجُمل، "آه !"، "وا أسفاه !"، "ما الذي ســأقوله لــك؟"، لا تؤدي فحسب إلى منحها نغمة أكثر انفعالية، بل أيضًا إلى تحقيق القطع وإبراز كلمات معينة:

أن آتي وحيدًا هنا وأتذكر الشتاء فيه، أن أشعر فيه بالضجر الشديد لأن الربيع، وا أسفاه ! لا يدهشك حتَّى..(٨٢)

وتُغيِّر أساليب المناجاة- الكثيرة للغاية- من نغمة وحركة الجملة في آن، فتُدخل فيها وقفات مشابهة للوقفات التي تفصل بين الأبيات:

آه ! كم استنشقتُ إذن هواء الليل البارد، آه ! أيتها
التقاطعات![٨٣]

أو أيضًا:

أرض شرسة؛ أرض بلا طيبة، بلا عذوبة؛ أرض الهوى
والحماسة، أرض محبوبة الأنبياء- آه ! أيتها الصحراء الأليمة،
صحراء المجد، لقد أحببتك بعنف[٨٤].

وعلينا أن نؤكد- في النهاية- تواتر *الإضمار*: فإلغاء الفعل لا يُبقِي إلاَّ على الكلمات الأساسية، سواء أشكلت لوحة (إنه "أسلوب الإشارات"): "موجِّها المجذافين؛ حدائق مسيجة بحيطان في الشمس. طريق، حيوانات عائدة من المراعي"[٨٥]، أو نوعًا من الابتهالات الغنائية:

أكوام حبوب، سأمتدحك. نباتات موسمية؛ قمح أصهب؛
ثروات في الانتظار؛ مؤونة نفيسة للغاية[٨٦]

ونصل هنا إلى مظهر يميز *"قوت الأرض"* عن شعر *التعداد*، الذي يكتفي بتعداد بسيط للأشياء، دون الشعور بالحاجة إلى الاختيار ولا إلى التأليف- فحماس الشاعر كبير للغاية لكل ما يوجد في الكون: "أريد - مثلما يقول "جيد"- أن أكون قد ولدتُ في زمن لا ينبغي عليَّ فيه أن أتغنَّى، كشاعر، بكل الأشياء، بل بتعدادها ببساطة"[٨٧]. ومن هنا، يكمن هذا الشكل "الابتهالي" الذي يُعدِّد كل الفواكه[٨٨]، وكل المنابع (التي يتم تقديمها - ببساطة - بصيغة "هناك ..")[٨٩]، والمشروبات والمياه:

صهاريج، آبار مخفية تنزل فيها النساء. مياه لم تر النور أبدًا؛
مذاق الظل. مياه مشبعة بالهواء.

مياه شفافة بشكل غير طبيعي، وكنت أتمناها لازوردية ..[٩٠]

ومثلما نرى، لا يكمن الموضوع في "تكوين" ما- إلغاء، تجميع، وتركيب- "مادام لا وجود للتكوين، فلا ينبغي الاختيار هنا"، طبقًا لقول "جيد"[٩١]. فالشاعر يرفض التدخل، وفرض تنسيق فني على الأشياء: فهو لا يريد إلاَّ أن يظل في حالة استعداد[٩٢]، وقابلية لامتصاص الأحاسيس، إنه يريد أن يستقبل في كل لحظة كل ما تحويه هذه اللحظة ويشكل الحياة، الثرية المتناثرة- ويصل في ذلك إلى التمرد على الكتابة المضطردة والخطية واختراع "التزامن"[٩٣] قبل الحالة النهائية.

فهل يمكننا- ابتداءً من ذلك الحين- الحديث عن **قصائد** في ديوان يكون كاتبه أول من يُصرح بأنه "لا شيء سوى رؤيا"(٩٤) ؟ أليست نزعة التلقي والترحيب هذه- بالتحديد- هي النقيض للنزعة الفعالة، والخلاقة الخاصة بالشاعر؟ ولاشك أنه إذا ما أمكن القول- بالمعنى العام- إن الكتاب كله يشكل قصيدةً في تمجيد الواقعي، وإنه لا يمكن إنكار وحدة النغمة والإلهام، فينبغي أن نضيف أن الكتاب لا يستجيب إطلاقًا للتعريف الذي وضعه صاحب "*مستنقعات*" -المعنِي بالأدب- للكتاب (والذي قد يمكن تطبيقه بشكل أفضل أيضًا على قصيدة النثر): "الكتاب شيء مغلق، ممتلئ، ناعم مثل بيضة. لا نستطيع أن نقحم فيه أي شيء، ولا حتى دبوس، إلاَّ بالقوة، وإلاَّ تحطم بذلك شكله"(٩٥). إنه- على النقيض- شكل **مفتوح** ومشتت عن قصد، ذلك الذي يقدمه لنا "*قوت الأرض*".

وذلك إلى حدٍّ ما، فحسب. فلاشك أن فوضويةً شاملةً لن تكون فحسب غير مُحتَمَلة، وإنما هي- بالمعنى الحرفي- مستحيلة؛ ولهذا السبب ينتظم هذا الكتاب الوجيز عن الفوضى في **كتب وموضوعات**: وحتى دون الحديث عن "القصائد"- بحصر المعنى- في شعر حر وآيات تحدد أكبر لحظات التوتر الغنائي وتحافظ، بفضل الاستعادات والتماثلات، على شكل أكثر تنظيمًا، فغالبًا ما سنجد نثريات تنتظم، ضمن حريتها الظاهرة، في قصائد بطريقة مرنة، لكنها موسيقية: سأكتفي بذكر قصيدة "*قوافل*"، مع المقاطع الشعرية المتماثلة: "هناك (قوافل) كانت ترحل نحو الشرق .. وهناك من كانت ترحل نحو الجنوب .. وهناك نحو الغرب .." واستعادة الموضوع الرئيسي في الخاتمة:

> عرب مخيمون في الميدان، نيران تشتعل؛ أدخنة لا تكاد تُرَى في المساء.
>
> (..) نيران تشتعل في الميادين من أجل وجبة المساء(٩٦).

وسلسلة القصائد التي تشكل الجزء الثالث من الكتاب الخامس، "*المزرعة*"- وبشكل خاص القصيدة الأخيرة التي يتكرر فيها الموضوع الرئيسي، "الرغبات"، ثلاث مرات، وقد أعاده استدعاء "عربات الخيل" و"الزلاجات"(٩٧).

"كتبت هذا الكتاب، مثلما قال "جيد"، في لحظة كان الأدب يتسم بالافتعال والعفن بشكل يبعث على الحنق؛ وبدا لي ملحًّا أن ألامس الأرض من جديد وأضع ببساطة قدمًا عارية على التراب"(٩٨). تلك هي، في الواقع، أول رسالة جمالية لـ"*قوت الأرض*": لقد انتهى عهد المساعي الزخرفية والمجازات البارعة؛ فبدءا بعام ١٩٠٠، سيلاحظ "هـ. دي رينييه" نزوعًا إلى إعادة "ربة الشعر إلى الحياة(٩٩). لكن "*قوت الأرض*" يطالب- في نفس الوقت-بضرورة إيقاع شعري جديد: "إيقاع النثر"، حيث تسترد الكلمة قوتها، والجملة حيويتها؛ إيقاع أكثر تنوعًا، وأكثر حرية من

الشعر الحر نفسه. والواقع أنه من المدهش- إلى حدٍّ بعيد- أن نشهد، مع "هيتييه"، فيما يتعلق *بقصائد* هذا الديوان، أنها غالبًا "بعد بداية أكثر تنظيمًا ينتهي بها الأمر إلى النثر الخالص"(١٠٠): وهكذا الأمر في "دائرة الأمراض"، وكذلك في "دائرة كل رغباتي"، وأيضًا في "دائرة عطشي المرتوي"(١٠١). ويمكننا القول إن "جيد"- مع "تموت.."- يتخذ المسار الذي يقود من الشعر الحر(١٠٢) إلى النثر كشكل في التعبير الشعري. فهل ينبغي الاعتقاد- طبقًا للملحوظة السيدة "دوري"(١٠٣)- أن الأمر قد انتهى به إلى أن يعتبر الشعر الحر شكلاً مايزال اعتباطيًّا بشكل مفرط، "مستقلاً عن الشعور الذي يملأه"(١٠٤)؟ من المهم- على أية حال- أن ننقل هنا الجمل التي أشار "جيد" خلالها- عام ١٨٩٩- إلى أن حركة التحرير الشعري لن تظل، بالتأكيد، محصورة في الشعر الحر، وإلى أن أناسًا من قبيل "فيليه-جريفان" و"فيرهارين" قد وجَّها- ربما دون وعي- ضربة قاضية للشعر المنظوم: وربما في المستقبل

> لن يكتب الشعراء الحقيقيون بالضرورة نظمًا أبدًا، ولن يكون لكلمة شعر بالضرورة أن تصبح مرادفًا لكلمة نظم، إذ إن كلمة "نظم" مستخدمة الآن بشكل نادر في فرنسا كمرادف للشعر- وربما سيكون موفقًا، إذا ما استفاد النثر كذلك منه، وإذا ما وجد الشعراء القادمون، الذين لم يرثوا أي شكل، بل ورثوا الحماس الخصب، والشعور المكثف والمتنوع لكوكبة شعراء اليوم، لغةً قابلة للتشكل حسب المراد، لغة نثر بقدر ما نريد، لكنه جميل للغاية، وسلس للغاية، غزير وإيقاعي في النهاية، جريء للغاية، حسي ومهموم بالانفعال، إلى حد أن أكثر العبقريات شعرية ستتمكن من التعبير به، فيما سيحتمي الشعراء الرديئون وحدهم بالأشكال المتخلفة، المساعدة على إخفاء عجزهم الغنائي ..(١٠٥)

"الحماس الخصب"، "الشعور المكثف والمتنوع"، ألم يكن لجيد أن يفكر سوى في نفسه وهو يكتب هذه الكلمات ؟ هل كان بمقدوره ألاّ يفكر في "تموت" وهو يمتدح هذه اللغة الشعرية الجديدة، "نثر بقدر ما نريد، لكنه جميل للغاية، وسلس للغاية، غزير وإيقاعي في النهاية، جريء للغاية، حسِّي ومهموم بالانفعال إلى حد أن أكثر العبقريات شعرية ستتمكن من التعبير به" ؟ مرةً أخرى، ليست النظريات الجمالية هي التي ستجدد الأدب، لكنها المؤلفات (الشعرية) مع "حميرة بلا نظير" (لاستعادة تعبير "جيد" عن "رامبو")(١٠٦) هي التي تأتي بالتجديد.

(٢) روّاد شِعر جديد
الصُّورة والحلم

هذا الخط "الطبيعي" و"الحيوي"، الذي يبرز أكثر فأكثر بشكل أوضح خلال الأعوام الأخيرة من القرن[١٠٧]، لا يشير- رغم هذا- إلاّ إلى تحديد أحد الطرق التي يهرب إليها الشعراء من الرمزية، أو- بقول أفضل- كيف يتخطونها، بعد أن تمثلوا القوى الحية فيها. وسيقود طريق آخر منها الشعر- فيما بعد بكثير- إلى الأقطار المظلمة للسيريالية. وهذا الخط الذي يمكن- شأنه شأن الآخر- أن نستمده من "رامبو"، والذي يجتاز أيضًا الرمزية ليتجه إلى "شيء *آخر*"، يبدو محددا بشكل خاص للغاية بمؤلفات النثر. ويمكن أن نرى جذره البعيد في هذا الوريد *الفانتازي* الذي كان يجتذب- منذ فترة طويلة- نثر حكايات ونصوص القرن التاسع عشر نحو القصيدة. فإذا ما كان ثمة *أناشيد غنائية* فانتازية *شهيرة* مكتوبة شعرًا (مثل *"لينور"* لبورجيه، و"ملك الصفصاف" لجوته، إلخ ..)، فالأغلب- في النص النثري- أن الفانتازي يتطور بشكل أكثر تأكيدًا، وينتج كل تأثيراته. فالتوازن، وانتظام البيت، والامتثال الذي يفرضه على نظام مستقر، لا يجعل منه- في الواقع- أفضل أشكال التعبير بالنسبة لنوع فوضوي ومتمرد في جوهره ضد القوانين الطبيعية، نوع محكوم عليه بفقدان التوازن الدائم بفعل وضعه غير المستقر، لا بين العالم الحقيقي والعالم فوق الطبيعي، مثلما يقال كثيرًا، بقدر ما هو بين عالم مطمئن من المظاهر المألوفة والعالم المزعج، حيث يعاود الظهور العبثُ الأصلي و"الغرابة" الأساسية للأشياء[١٠٨]. ومن ناحية أخرى، فإن الحقيقة البسيطة- المتمثلة في أن الفانتازي يطالب، كي يتبدَّى، بسرد وحدث- تحدد له الحكاية والأقصوصة كمجال، وهما نوعان شكلهما الطبيعي هو النثر.

ولأنها- في آن- نتاج النشيد الغنائي الفانتازي (نتذكر الدور الذي لعبته الترجمات والترجمات المستعارة للأناشيد الغنائية في نشوء قصيدة النثر[١٠٩]) والحكاية الفانتازية التي سادت موضتها إلى

حدٍّ كبيرٍ بعد "هوفمان"[١١٠]، والتي وصل بها "نوديبه" إلى شكل "القصيدة" في "*ساعة أو الرؤيا*" وفي "*سمارًا*"[١١١]، فإن قصيدة النثر الفانتازية أكثر إيجازًا، وبالتالي أكثر شعرية وغرابةً في آن: فالانتقالات تختفي، والغرابات تتزايد، وتصبح الأجواء مشحونةً وأكثر كبريتية، إلى حدٍّ يكاد ألاَّ يُطاق أحيانًا: توتر ضروري، إذا ما أردنا التوفر على كثافة كافية لقصيدة مهددة في جوهرها دائمًا بالشكل المؤقت لـ"الحكاية" التي تحويها. فالمقصود منح المناخ الفانتازي أهميةً أكبر من الحكاية نفسها: إنه التغريب (الذي كثيرًا ما يتم التوفر عليه باقتصاد كبير في الوسائل) الذي يصبح الأساسي هنا. فنحن نلمح أحيانًا، حول الأشياء المألوفة، هالةً من الغموض الناجمة عن بعض التفاصيل الغريبة[١١٢]؛ وأحيانًا ما سنصبح "مقتلَعين" دفعةً واحدة، مغمورين في عالم مختلف- هو عالمنا مع ذلك، لكننا لم نعد نتعرف عليه، مثلما الحال غالبًا مع "لوترِيامون"، ومثلما لدى "ميشو" فيما بعد[١١٣]؛ وفي أغلب الأحيان أيضًا، سيستخدم الكاتب الحلم، كذريعة لإدخالنا في هذه المناطق الغامضة التي يسودها التحول، حيث تنبثق رموز غريبة من الأعماق المجهولة. وقد أوضح "أ. بيجين" بشكل كاف العلاقات بين الحلم والشعر بما لا حاجة معه إلى الكلام عنها هنا[١١٤]؛ ونعلم المكانة التي اكتسبها الأدب الحُلمي في فرنسا منذ الرومانتيكية (منذ "*سمارًا*" وصولاً إلى "*تقد حلمي*" لأبوللينير[١١٥]، مرورًا ببلزاك[١١٦] و"نرفال"[١١٧] و"جوتييه"[١١٨]. أريد فحسب -التأكيد- هنا على كيفية التحرر التدريجي لتقنية "سرد الحلم"- التي ترجع في بدئها إلى نوع من الحكاية الفانتازية- من التزامات السرد، أعني التسلسل الخطِّي والزمني للأحداث، لتنحو أكثر فأكثر إلى التحرر من المكان والزمان، فتتخذ بجرأة طابعًا *شعريًا*. لم يعد النص خطًّا نغميًّا، وإنما تكوينًا متعدد الأصوات، تتتالى فيه الموضوعات، وتندفع، وتختفي، كي تعاود الظهور فيما بعد[١١٩]؛ تتسارع التحولات والتغيرات في الديكورات والظروف بشكل مدهش في نص مُدغم أكثر فأكثر: فلم يعد ثمة سعي إلى تخفيف التنافرات، وإنما تأكيدها؛ فبدلاً من استئناف خيط السرد، تتم مضاعفة مظهره المتشظي والمهشم- تنفتح فجوات كبيرة فاغرة، نأمل العبور من خلالها إلى المجهول، أو الإيحاء به على الأقل. وبذلك، سينتهي الحلم إلى ألاَّ يصبح سوى سلسلة من الرؤى المتتالية بلا نظام زمني ولا منطقي[١٢٠]، أو- بالأحرى- رؤيا وحيدة منعزلة، خارج الزمن، تقدم- من هذا المنطلق- طابع غرابة لا حل لها[١٢١]. فكل جهد الكاتب ينحو نحو تحقيق أو خلق[١٢٢] واقع فيما وراء الحواجز المنطقية، خارج مقولات الزمان والمكان.

وكانت الحكايات الفانتازية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تستمد طاقتها الإيحائية من التناقض بين التقنية التي لا تتغير، وعقلانية السرد وغرابة الأحداث المروية؛ فيما تنزع الإرادة الفوضوية التي تتجلّى في القصائد الحلمية والفانتازية في نهاية القرن التاسع عشر- على النقيض من ذلك- إلى اقتلاع كل عنصر منطقي أو تعاقبي، وتمنح الهيمنة لـ"الصورة" (أو سلسلة الصور) على السرد. عندئذ، نشهد- عبر الأثر الذي خطه "رامبو" و"لوترِيامون"- ميلاد "شعر الصورة"، في الأسلوب- من خلال الاستعارة- مثلما في التنظيم "البصري" للقصيدة. وفيما يتعلق بسان-بول-

رو، فسيكتب "أندريه بريتون" عام ١٩٢٥: إن "أنماط التعبير الأدبي الأفضل اختياراً، الاصطلاحية إلى هذا الحد أو ذاك دائمًا، تفرض على الروح نظامًا أقتنع بأنه بالكاد يصلح له. فالصورة وحدها- بما تملكه مما هو غير متوقع ومفاجئ- تمنحني معيار التحرر الممكن. وهذا التحرر يصل إلى درجة من الكمال إلى حد أنه يفزعني"[١٢٣].

شعر الحلم، وشعر الصورة: نعلم إلى أي مدى سيستخدم السيرياليون- بالفعل- هذين الأسلوبين في تحرير الروح الإنسانية المقيدة بالعقلانية، وأيضًا بأمل أن تعود الشِّباك الملقاة في الأعماق السحيقة للاوعي بالكنوز المخبأة والإلهامات غير المتوقعة. لكن منذ نهاية القرن التاسع عشر، سيبحث بعض الشعراء عن طاقات جديدة في الحلم[١٢٤]، وبشكل خاص شعراء النثر: وهذا الشعر غير المقفّى- وغير المنطقي- يستتبع من الآن فصاعدًا إرادة القطيعة، لا مع كل أشكال التعبير القديمة فحسب، وإنما مع مجمل القيم المكتسبة وطرق التفكير. وهكذا نصل- مع الابتعاد الزمني- إلى اعتبار شعراء من قبيل "جاري" و"فارج" و"سان-بول-رو" روادًا، كان يمكن لمؤلفاتهم أن تبدو- في هذه الحقبة، وبدرجات متفاوتة- هذيانات جنونية ضائعة أو مهازل لطيفة: وإذا ما كان ثمة جانب من أعمالهم يبدو لنا اليوم مثيرًا للسخط أو باليًا، فهو- بالضبط- الجانب الذي يظل- (وينبغي أن نذكر أن ذلك مايزال قائمًا بشكل قوي إلى حدٍّ بعيد)- تابعًا للرمزية، ولعاداتها الذهنية، ومفرداتها. وبالمقابل، تظهر لنا صفحاتهم الأكثر غرابة، وبإلحاح منذر- حسب تعبير "بول إيلوار"- "واقع ما هو غير واقعي"[١٢٥].

جاري والدعابة الأوبوية

وبينما كان "فارج" و"سان-بول-رو" لا هَم لهما سوى إطلاق شراراتهما الشعرية الأولى في السنوات الأخيرة من القرن الماضي، أعقب نشاط "جاري" العابر-إذ توفي في الرابعة والثلاثين من عمره عام ١٩٠٧- نسيان ساد الاعتقاد أنه نهائي؛ ورغم هذا فهو الذي يجتذب اليوم أنظار الجمهور، ويبدو- من بين الشعراء الثلاثة- الأكثر تمثيلاً للاتجاهات الجديدة.

ومن الطريف أن نلاحظ أسماء الكتاب الثلاثة في فهرس *"لار ليترير"*، وهي إحدى المجلات الصغيرة التي قادها قدر غريب إلى استقبال مؤلفات شعراء شبان واعدين بمجد بعيد: فجاري وفارج- اللذان تعارفا في ليسيه هنري الرابع- بدءا معًا في *"لار ليترير"*[١٢٦] تحت رعاية "لويس لورميل"، وهو "فتًى طويل القامة وديع، أمرد وشعره أحمر، معذب بالجرائد والمجلات"، وسيكتب مقالاً تذكاريًّا في *"فالانج"* عام ١٩٠٧، عقب وفاة "جاري". كانت قصيدة النثر تحتل مساحة كبيرة في المجلة: وقد تحدثت عما كتبه "لورميل" نفسه[١٢٧]؛ وكانت هناك قصائد أخرى لكل من "م.كرمنيتز" و"موريس" و"موكلير"؛ وسنقرأ فيها أيضًا- عام ١٨٩٤- مقتطفات من *"مذبح*

الطواف". و"لورميل"- الذي كان يسمِّي "سان-بول-رو" "فيكتور هوجو الخاص بنا"- كـان يصرح أن قصائده النثرية "ذات لغة جديدة ومختلطة، حيث كل شيء فيها يترجم في صـور"(١٢٨). و"*افتتاحية التراجيديا*" لفارج، التي بدأت بضربة الطبل هذه المشهودة:

إن الزعماء المنتصرين لهم رائحة قوية !(١٢٩)

ظلت في منتصف الطريق بين الشعر والنثر. وقد نشر "جاري"- في "*لارليـتريز*" عـام ١٨٩٤- نثريات عجيبة: "*الوجود والحياة*"، ولاسيما "*رؤى راهنة ومستقبلية*"، التي تظهر فيها سلفا "آلـة نزع الدماغ" و"العصا الفيزيقية"(١٣٠) و" Les Palatins " بـ"آذاهم الأربع" و"جنيحاهم الصغيرة" و"أقدامهم الكبيرة المفلطحة الرنانة"، وأيضًا الـ"باتافيزيقا"، التي تمثل "علم هذه الكائنات أو أجهزة معاصرةً أو مستقبلية مع سلطة استخدامها"(١٣١). ويبدو هذا الخليط الغريب من الاختراع الفانتازي والدعابة "السوداء" سمة "جاري" الخاصة ("الشنق أحد أهداف الإنسان"، مثلما سيقرر على سبيل المثال..). وينبغي أن نؤرخ بنفس الفترة ثلاث نثريات غير منشورة، نشرها "موريس سايه" عـام ١٩٤٩(١٣٢)، تمثل محاكاة ساخرة لـ"لووي" و"مارسيل شووب" و"لوترايمون"، تكمن قيمتـها الأساسية في إثبات الاهتمام الذي أولاه "جاري" وقتئذ إلى تقنية قصيدة النثر.

وخلال عام ١٨٩٤، نشر "جاري" أيضًا قصيدة "*قيصر المسيخ الدجَّال*" في "*لارليتريز*"، وفي "*ميركور دي فرانس*"(١٣٣) نشر "*هالديرنابلو*"، التي ستنشر في كتابه الأول "*دقائق رمل تذكاري*"، في نهاية العام. يا له من كتاب غريب، "*دقائق رمل تذكاري*" هذا !(١٣٤)؛ فنقاد الوقت الراهـن، الذين يأسفون على ارتباط شهرة "جاري" بشكل مفرط بـ"*أوبو-ملكًا*" وحده، أكـدوا علـى أهميته(١٣٥)؛ وأراد بعضهم أن يروا فيه بدايات السيريالية والكتابة الآلية. ومثلما يقول "لوت"، تعتبر قصيدة "*الحواس الخمس*" "نموذجًا للنص السيريالي"(١٣٦). ويتم- عن طيب خاطر- اقتباس جملـة "جاري" الشهيرة الواردة في مقدمته، باعتبارها مفهومًا سيرياليًّا قبل الحالة النهائيـة: "إن علاقـة الجملة الفعلية بكل المعاني التي يمكن أن نجدها فيها لهي علاقة وثيقة"(١٣٧). ولا ينبغي أن ننسـى- رغم هذا- أن هذه الجملة تأتي في سياق يدَّعي فيه "جاري"- بالتحديد- تمييز الظلمة التي ليسـت سوى "عماء سهل"(وهما كلمتان "مأخوذتان خارج معناهما، أو- بالتحديد- بدون أفضليـة في المعنى") الظلمة التي هي "بساطة مكثفة" (أي- مثلما يضيـف "جـاري"- "مُركَّـب مندغـم وتركيبي"(١٣٨)): لدينا هنا نظرية تقترب بشكل فريد من النظريات المالارمية(١٣٩)؛ وإذا ما كان ثمة سيريالية، فينبغي الحديث- عندئذ، مثلما يلاحظ "م. سايه"- "**عن سيريالية أخرى**، غـير قابلـة للفساد، مثالية، ومضادة بلاشك للسيريالية التي تدين بازدهارها المفـرط إلى وصفـات الكتابـة الآلية"(١٤٠). والواقع أن فن "جاري" فن ملموس بإحكام، حيث الصور غير المتوقعة، والتشـبيهات الأكثر غرابة، محسوبة، مثلما هي لدى "لوترايمون"؛ "إنه لا يترك مكانًـا للإلهـام، والهذيـان، والاكتشاف"، مثلما يكتب "ج. أمروش"(١٤١) الذي يعتبر "جاري" شاعرًا "شيطانيًّا".

ويمكننا اعتبار هذا الديوان- إلى حدٍّ ما- كتاب "تمارين"، وسلسلةً من المحاولات المشدودة في اتجاهات مختلفة، من أجل "اختراع لغة"، حسب صيغة "رامبو". والواقع أن التنوع الشكلي للأجزاء مدهش- وكأن "جاري" كان يحاول، بكل الطرق، العثور على نمط تعبير لا يخون رؤيته الأصيلة للعالم. و"الليدات الجنائزية" الثلاث، المتطورة أكثر من التقنية التي ستدفع "بول-رو" إلى الشهرة، هي "أبيات مكسورة":

إنه رجل ضئيل يرتدي زغبًا أحمر وتُنيمه وتمزقه ريح عاصفة.
ذراعاه ملتويتان وأصابعه مقطوعة، قاع الأرض يُمسك به من
قدميه. ومن المشنقة تتدلّى سلسلة مفاتيح، كسقيفة ظافرة .

وإذ ينتفش بالبَرَد، لا يستطيع أن يعقد ذراعيه العاليتين دائمًا. لا
يستطيع أن يغلق فمه الملتحم. صناجات هي أسنان المشنوق.
اضربوا الأرض بأقدامكم، أيها المشنوقون، إلى الموت .. قاع
الأرض يمسك به من قدميه(١٤٢).

ولاشك أن هذه المقطوعات ماتزال مشبعةً- بشدة- بالرمزية و"عاداتها" اللغوية ("تتدلّى"، "صناجات هي .. "، ومحارفات من قبيل "pendus aux poteaux = أيها المشنوقون إلى الموت")؛ ونتبين أيضًا آثارًا رومانتيكية جنائزية ومؤثرات باطنية؛ ورغم هذا، فإن غرابتها المفارقة ونبرتها لا تنتميان إلاّ إلى "جاري". وتليها سوناتات عادية، ثم "مسرح عرائس" بشخصيته الرئيسية "أوبو"(١٤٣)، والجزءان المسرحيان اللذان يؤطران قصيدة النثر العجيبة التي تحمل عنوان "فونوجراف"، والتي تسمح بتوقع الاستفادة الرائعة التي سيحققها "جاري" من الاختراعات الحديثة والفانتازيا الآلية. وإذا ما كانت قصيدة *أفيون*"- وهي "صفحة جديرة بمختارات من الأدب الحُلمي"(١٤٤)-ليست سوى سرد لحلم يسجل، في اتجاه الفانتازيا والغرابة، تقدمًا واضحًا بالمقارنة بـ"*حلم أفيون*" لـ"إيلين"، فإن النثريات المكرسة لـ"*الحواس الخمس*" تشكل كلاً يستحق تمامًا اسم قصيدة نثر. إنها قصيدة- من ناحية أخرى- ذات فانتازيا موجَّهة تمامًا، أكثر من النص السيريالي الخاضع للترتيبات العشوائية للاّوعي: يكفي أن نرى بأية عناية اختار "جاري" العبارات الملائمة لاستدعاء "معنًى" خاص لكل جزء (مثلما- على سبيل المثال- في الحاسة الخامسة، *التذوق*: "القطيع اللانهائي لرباعي الأقدام النحيلة يرقد مثل كلب يبحث عن عَظْم"، والهياكل العظمية "تفتح بلا صوت شفاهها الصفراء في ابتسامات الذوّاقة"، والمومياوات "يُقربن مفاصلهن الجادة من كسارة البندق"(١٤٥)). وهذه الغرابة الكابوسية لحلقة الهياكل العظمية- هذه التي تتقافز حول جنين- متسقة بشكل مُتقن، وإتقان الأسلوب والتدقيق في التعبير يبلغان حد استخلاص مادة مشاهد خارقة شعرية من هذه العناصر ذات الجاذبية المحدودة:

أحمله خلال الرعشة التي لا شكل لها ولا لون من التراب الميت.
الهواء تتسلط عليه أرواح غير مرئية، لكن ليست أثيرية: ويتصاعد
غبار رقيق من العظام المتدفقة ويسبقني مثل عمود غامض
مضيء[١٤٦].

ربما أمكن لكل هذا أن ينشأ من زيارة لمتحف .. فنقطة الانطلاق تكمن دائمًا- لدى "جاري"- في الحياة الواقعية: فـ"جزء من الواقع القريب منه كان ضروريًا في بادئ الأمر، مثلما يكتب "ف. لوت". عندئذ، تأخذ التشجرات المتفرعة لتبلور ثقافي مجنون في التنامي بشكل سريع حوله، وبشكل جيد إلى حد أنه سرعان ما يصبح من الصعب ملاحظة النواة الأولية"[١٤٧]. ومن "تبلور" كهذا حول أستاذ في ليسيه رنييه- كما نعرف- خرج الأب "أوبو".

ولدى "جاري"- من ناحية أخرى، دائمًا- ثمة مزيج من الشطط والمنطق؛ هذا المنطق الخاص بالحلم، الذي يمثل أيضًا شكلاً طبيعيًا للدعابة لديه: وها هو مثال مميَّز من *أفيون*":

وقال لي موظف مؤدب كان يغسل الموتى: "لا تتذمر أبدًا بعد
ذلك، فمنذ ثلاثين عامًا لم نعد نعيش؛ اتبع الممر الموجه وأنت
تحصي الأعوام. بعد ثلاثين عامًا، ستجد مشرحة يغط فيها الشعراء،
وتتحدث التليفونات إلى الموتى من خلال حواجز زجاجية؛ ومن
خلال كوات زجاجية فيها يتعارف القتلة".

وبعد ثلاثين عامًا، وإذ أدرت الزر النحاسي، دخلت قاعة-
قاعة مكتب تليغراف- فيها رجل، ريشة الكتابة في أذنه، وإذ سألني
عما أريد، بلا هدف، أجبت: "أتيت من أجل الميت رقم ٤".

- هل من إثبات أنك قتلته ؟ ألا أوراق ولا سكين مختومة ؟ لا
يهم، إنني أعتمد على مظهركم الشريف؛ في الكوة السادسة، خذ
النقود التي كانت معه"[١٤٨].

"مع جاري وأبوللينير، تبدأ الدعابة والمفاجأة بداية رائعةً في مجال الشعر"، مثلما سيكتب "تزارا" عام ١٩٥٠[١٤٩]. وذلك ليس دقيقًا تمامًا، حيث سبقهما في ذلك "لوتريامون". وما يهم التأكيد عليه هنا، هو إلى أي حد تجد الدعابة- كعنصر شعري- مجالها الأكثر ملاءمة في النثر؛ ففي نثريات "لوتريامون"، ثم "جاري" و- في القرن العشرين- نثريات "ميشو" ضمن نثريات أخرى، سينتشر بوجه خاص "هذا المرح الفريد الذي تصبح فيها الغنائية هجائية، حيث الهجاء، وهو يُمارَس على الواقع، يتخطى موضوعه إلى حد تدميره، ويتصاعد عاليًا إلى حد ألاَّ يصل إليه الشعر إلاَّ بعناء"، مثلما يقول "أبوللينير" عن "جاري" بالتحديد[١٥٠]. والواقع أن الدعابة ترتبط بشعر

الهدم، ويصعب إدراكها في شعر منظوم؛ فهي- مثلما يكتب "ل. بيير كينت" (هذه المرة عن "لوتريامون")، نقلاً عن "أندريه بريتون"- طريقة في التأكيد على "التمرد الأسمى للروح"[١٥١]؛ فالفرد، بفضلها، يعلن عن حريته إزاء نظام اجتماعي، أخلاقي، وجمالي يرفض الخضوع له، ويتبنَّى إزاءه موقف ترفُّع تهكمي؛ وهو يعيد خلق عالم خاص به: "فباحتكاكه بدعابته القاسية- مثلما يكتب "ج. هـ. لفيك" عن "جاري"- يتفكك العالم كي يتكوَّن من جديد في ضوء مغاير تمامًا"[١٥٢]. فكيف لا نتعرف هنا على هذا الموقف الفوضوي والفرداني الذي يميز- مثلما ذكرت في الفصل السابق- جانبًا كاملاً من الشعر المعاصر (أو الحديث، ببساطة)، والذي يمثل- بوجه أخص- أحد قطبي قصيدة النثر؟ فمن الضروري، لفهم "جاري" والدعابة الأوبوية، أن نرده إلى حقبة الفوضوية الثقافية و"الفردانية المحتدمة"[١٥٣]، وأن نتذكر أيضًا أن "أوبو" هذا- الذي يدفع بمرح كل الفئات الاجتماعية إلى الفخ، ويعلن "سأقتل الناس جميعًا وسأرحل عنهم"[١٥٤]- يمثل تقريبًا (وذلك ما قاله) "الفوضوي الكامل مع ما يمنع من أن نصبح نحن الفوضوي الكامل الذي هو إنسان، تنبع منه النذالة، والقذارة، إلخ.."[١٥٥]. ونعلم أن "جاري" بعد تقديم "أوبو-ملكًا" تقمص - أكثر فأكثر، وعن وعي- شخصيته المسرحية، وجعل من وجوده قصيدة دعابة عدوانية وهدامة: هزليات متعمَّدة، وانحرافات وفظاظات[١٥٦]، وكم من مظاهر هدم للعالم من خلال العبث، وكم من "لا" المعارضة لعالم موجود، تجعل من "جاري" رائدًا للدادائية.

وعلينا أن نؤكد- رغم هذا- أن هذا التمرد وهذا الهدم يؤديان، بطريقة مفارقة، إلى خلق عالم أوبوي بشكل خاص، يملك- شأنه شأن العالم الدوكاسي- مذاق حضور بلا مثيل. وتصحبنا "*رحلات الدكتور فاوسترول*"[١٥٧] عبر مشاهد طبيعية غريبة (تحتشد - رغم هذا - بأشباح مألوفة[١٥٨])، لا تتبدَّى فيها قوانين الفيزياء والمنطق إلاَّ مشوَّهةً أو مقلوبة؛ ورغم هذا- مثلما يكتب "ج. هـ. لفيك"- فـ"في حين أن كل شيء يبدو، أمام النفي الكامل لأكثر المعطيات أولية، كأنه ينبغي أن ينحل ويتلاشى وينفلت من عقلنا تمامًا، فثمة عالم آخر موجود هنا، مغلق وراسخ، فيما وراء العبث، متماسك في بُعد جديد"[١٥٩]. ألا تكمن غاية باتافيزيقا "جاري" في وصف "كون ملحق بهذا الكون"- أو على الأقل "كون نستطيع أن نراه أو ربما ينبغي أن نراه بدلاً من الكون التقليدي"[١٦٠]؟ وبدلاً من الفصول التلميحية المخصصة لـ"الجزيرة العطرية" أو "جزيرة بتيكس"[١٦١]، سنضع ضمن قصائد النثر قصيدة "*ثلاث عشرة صورة*"، التي يعود تاريخها إلى نوفمبر ١٨٩٧، والتي تتكون من لوحات غريبة وموجزة لا نستطيع القول ما إذا كانت رموزًا لدلالة خفية، واستعارات مستخدمة بانتظام (مثلما في "*النهر والمرج*"[١٦٢])، أم أجزاء من عالم على غرار "جيروم بوش"، فريسة تحولات غامضة، مثلما في "نابوشودونوصور متحولاً إلى حيوان":

يا له من غروب جميل ! أو هو بالأحرى القمر، الشبيه بكوة في
برميل كبير للنبيذ أكبر من باخرة، أو سدادة قارورة زيت إيطاليـة.

والسماء (لونها) كبريت من الذهب المُحمَر إلى حد أنـــه لم يعـــد ينقصنا حقًا سوى عصفور بطول خمسمائة متر سيكشفنا للسُّحُب. والمعمار قاعدة كل هذه الشعلات، حي بشكل جيد ومؤثر إلى حدٍّ ما، لكنه رومانتيكي بشكل مفرط ! هناك أبراج بعيون ومناقـــير، وأبراج صغيرة تغطي رؤوسها بقبعات الشرطة. امرأتان تنظـــران بشكل متماوج إلى الريح من النوافذ مثل قمصان المجانين التي تجف ..[١٦٣]

لن أقول سوى كلمة للختام، عن كتاب صغير مُلغز سيشهد- مع مرور الوقـــت- تزايـــد الدراسات حوله، كتبه "جاري" في نفس فترة كتابة *إشارات وتأملات الدكتور فاوسترول*"(نُشـر عام ١٨٩٩): إنه *الحب المطلق*"[١٦٤]، وهو رواية-قصيدة غريبة يرى فيها "م. سايه" "شيئًا مـــن قبيل "العهد القديم والجديد" مكثفين في حدود قصيدة، أو حكاية من خمسة عشر نصًّا"[١٦٥].

وقد قيل عن هذا العمل الصغير أنه "ربما كان أول محاولة لخلق لغة لاعقلانية تمـــد دلالتـــها والأحداث التي تعرضها إلى زمن ذي عدة أبعاد"[١٦٦]، وفيه نجد أيضًا استخدامًا لــ"أحد الأساليب الأساسية في الشعر المعاصر"، هو "هذا التفكيك وإعادة البناء للكلمات"[١٦٧] الـــذي يســـتخدمه (ويسيء استخدامه أحيانًا) الشعراء الحديثون منذ السيريالية: تلميحات وتشـــويهات و"تلاعـــب بالكلمات"، يسعى الشاعر من خلالها إلى أن يعيد للكلمات معناها الخفي وحيويتها الإبداعية[١٦٨]؛ وذلك عندما يقارب "جاري" بين الكلمات myrrhe-mort-Miriam (مُر-موت-ميريـــام)[١٦٩]، أو يستخرج من كلمة Absolument (مطلقًا) لغزًا، يستخدمه في تحديد ما يحتويه الكون[١٧٠]. وقد تمت الإشارة أيضًا إلى الأهمية والقيمة الشعريتين للــ**تحول** في هذا النص الاستثنائي حيث المؤلف هـــو نفسه والله في آن، وحيث تحل الشخصيات الواحدة محل الأخرى باستمرار، ويدور الحدث في بيت لحم وبريتاني في نفس الوقت- وهو ما يشير، أفضل من أي نص آخر، إلى عاقبة الإرادة الفوضويـة التي تؤدي بالإنسان إلى عدم التمييز أبدًا بين الله وأن يكون الله. ولا يقل عن ذلك أهميةً أن نؤكـد إلى أي مدًى يكون لتكثيف الحدث والعلاقات القائمة بين العناصر المختلفة- (شخصيات تعـــاود الظهور، وأفعال تستمر أو تتكرر على مدى قرون أو فصول، ومسافات، واســـتعادات للصـــور والكلمات)[١٧١]- أن تحقق وحدة بنية لهذا النص، بالطبع خارج كل منطق عقلاني، لتصنع منـــه قصيدة. ولاشك أنه ليس من الخطأ- في جميع الأحوال- أن نقول إن "جاري" يبشِّر بالكتابة الآلية، لكن ينبغي هنا أيضًا أن نصحح هذا التأكيد بأن نشير إلى مدى الوضوح (نستطيع القول- والفن) الذي ينظم ويركب به "جاري" العناصر العبثية والمجانية للوهلة الأولى- والمتنافرة، مـــادام يخلـــط الذكريات الشخصية[١٧٢]، والاختراعات اللفظية، والصور، والتلميحات إلى موضوعات أسطورية كبرى: كل هذا يشكل كلاً واحدًا ومتعددًا في آن، ونوعًا من الحجارة ذات الوجـــوه المتعـــددة.

والمهم- من الناحية التقنية- أن نرى كيف يحول "جاري" السرد إلى قصيدة، ويتمكن من هزيمة **تتابعية** السرد، بأن يقبل إمكانية أن تكون الأحداث ماضية ومستقبلية في آن، وأن تكون الشخصيات هي نفسها وشخصيات أخرى في نفس الوقت: على العموم، نجد هنا **العودة الأبدية**، لا في "الشكل الأوّلي"، بل في "الشكل الثانوي"[(١٧٣)].

نرى- في كل هذه الحالات- أن الموقف الجمالي والميتافيزيقي لجاري ليسا غير وجهي العملة لنفس الموقف إزاء الكون: فجاري هو الرجل الذي يسجن نفسه في "علبة جمجمته"[(١٧٤)] سواء على صعيد الفن أو الفكر، ويعيد- من أجل استخدامه هو- خلق كون فردي، متحرر من المكان والزمان[(١٧٥)]، هو الله- أو الساحر الشيطاني.

بدايات "ليون-بول-فارج"

وسنعثر- في عبورنا من "جاري" إلى "فارج"، أعني "فارج" الأول (مؤلف "*تانكريد*" و"*قصائد*")- على نفس المزج بين الرمزية التي ماتزال حية والسيريالية في عنفوانها، والميل إلى الغريب والمساعي اللفظية والموسيقية، وثراء الصور؛ لكن النغمة مختلفة تمامًا: فالدعابة السوداء، و"الحداثية" العدوانية لجاري بعيدتان تمامًا عن الميل الحالم والنغمة الرثائية التي تغلب على "فارج".

ففي "*تانكريد*" (وهو عمل من ثلاث "نثريات" تليها قصائد نظم)، المكتوب عام ١٨٩٤، والمنشور عام ١٩١١ فقط، لا يمكن إنكار تأثير "رامبو". ومثلما قال "رولان دي رونيفيل"[(١٧٦)]، "تتضح الأبوية الرامبوية عندما نتأمل تقطيع الجملة، واختصارات الفكرة، وطريقةً ما في تعرية أشياء الديكور من طابعها الشائع والمألوف، ومعاودة تقديمها لنا باعتبارها منارات مشهد خطر". وبدلاً من الفقرة التي ذكرها "رولان دي رونيفيل"- على سبيل التدعيم لفكرته، والتي تبدو لي صورها ماتزال رمزية في حذلقتها (" في عقدة الستارة، يعقد الصباح ببرود أفضاله الزرقاء"[(١٧٧)])- سأذكر بضعة سطور من النثرية الثالثة:

> أسكت السندان والدائرة صوتهما البارع. وتجمدت النيران مهجورة. ومرَّرت حيوانات رشيقة لسانها المطاطي الأسود على ثوبها. خرج كل هذا في المشهد المتألق الذي جاء لينضم. وأمام النصر، فلم تعتد ذلك مطلقًا، تهللت شخوص طيبة وصمتت. لكن لا شيء أثار قلقها. ورغم هذه الوقفة، لم تستثن أية هدنة صوت النيران المتألقة. والحب، في سماء الصباح، أحرق مائة راية. وجرت العصافير في كل مكان ..[(١٧٨)]

خليط من المجرد والملموس ("الحب في سماء الصباح، أحرق مائة راية")، والرغبة في التعميم ("جرت العصافير في كل مكان")، و"إيقاع النثر" في النهاية، فكل شيء هنا يذكّر برامبو: فنرى في "*تانكريد*" ميلاد أسلوب شعري جديد، واستخدامًا فنيًا للقطع، والتوقف، والصورة المفاجئة، الذي سينتشر في القرن العشرين، وحتى الأسلوب.

وإذا ما كنت أتحدث هنا عن قصائد (نثر) كتبت في الفترة بين عامي ١٩٠٠ و١٩١٢، فذلك لأنها هي أيضًا تبدو- مثلما يقول "س. شوميه" عن "*تانكريد*"- كأنها "تُلحق الرمزية بالسيريالية الوليدة"(١٧٩). فنحن نحس فيها بالرغبة المزدوجة في "أن تستمد من الموسيقى فضيلتها" من خلال لغة سلسة، تقترن بتموجات أحلام اليقظة، واللجوء إلى طاقات الصورة لتحقيق التحول الشعري. وفي هذه القصائد، حيث تنتشر "أشكال بطيئة"(١٨٠)، وظلال متقلبة، مثلما في حلم، نرى أيضًا إشارات عجيبة وامضة، وتشابهات غريبة، واستعارات غير متوقعة. ولاشك أننا بعيدون هنا تمامًا عن الوضوح المذهل، وإشراقة الرؤى الرامبوية: كل شيء يدور في الغَبش، في أقاصي الحلم والماضي: "يأتي رجل من أعماق ماضيه"(١٨١)، "تطفو الحياة السابقة وتوشوش"(١٨٢)؛ وبلا انقطاع، في "محطة صامتة وخاوية"، يبتعد ضجيج قطار(١٨٣)، لكن- مثلما كان يمكن لرامبو أن يقول- "لا أحد يرحل": فهذه التسكعات على غير هدى، وهذه الترهات الشبحية لا تقودنا أبدًا نحو الحياة الحقيقية. والجملة نفسها تضعف، وتتباطأ بفعل نقاط الإرجاء والشُّرَط :

الحارس وعامل الهويس في البلد المحموم إذن- العظاية الرمادية
الضخمة التي أوت إليها روح قديمة- ينفخ بصوت بعيد يستدعي
طقسًا وآلة متوحشين- لأنه يرى مرور أشياء لا نعرف أن نراها-
يلحقان بالأفق حيث ينام الماضي تحت الرماد ..(١٨٤)

غير أننا نجد في هذه القصائد ما هو أفضل من وعد بمواهب لفظية نادرة: لُقًى من الصور: "هذه النظرة لامرأة في نافذتها- رزينة وثقيلة مثل عنب أسود"(١٨٥)، "فوهة موسيقى تنفتح"(١٨٦) (صورة رامبوية للغاية)، "أشرق فجر ذو قلب منقبض"(١٨٧)، وشعور حاد بالفانتازي المديني والحديث يتلبد في أزقة المدن الكبرى- ("أحب أن أبحث في ضواحيك عن عيني المجهول هاتين المألوفتين لي"، مثلما يقول "فارج"(١٨٨))- موصولاً بموهبة تحريك الأشياء، والحوائط، والشوارع، ومصابيح حياة خفية، غريبة، مثيرة للقلق: "حائط إعلانات مرعب"(١٨٩)، شارع رئيسي "يتتالى ويتثاءب"(١٩٠)، "الخد الشاحب لساعة حائط" "يهتاج بين الأشجار النحيلة"(١٩١)، والطرق القديمة المسدودة، "الفاغرة مثل خُرس يريدون الكلام"(١٩٢).

ونعثر على "فارج"- (بعد صمت طويل)(١٩٣)، خلال تواطؤه مع المجموعة السيريالية وانتقاله إلى مجلة "*كومبرس*"(١٩٤)- أستاذًا لنثره، ومدركًا من الآن فصاعدًا لمواهبه الأصيلة كشاعر باروكي

وكوني، خرافي وشرس في آن. لكن دواوينه الأولى تجعلنا نتوقع- سلفًا- لغةً شعريةً جديدةً، بل و"منطقًا شعريًّا" جديدًا، لن تجتمع فيه الكلمات أبدًا حسب المنطق التقليدي كي تخضع لفكرة موجودة خارجها، لكنها ستسطع كل واحدة ببريقها الخاص، وسترتبط في أفلاك من الصور، والإيحاءات[١٩٥]: نحن هنا في فجر تقنية جديدة، لا توشك أن تستنفد تأثيراتها.

"سان-بول-رو"، أستاذ الصورة

أيضًا، ينتمي "سان-بول-رو" ("أستاذ الصورة"، مثلما كان يسميه "أندريه بريتون"[١٩٦]) إلى الرمزيين والسيرياليين في آن: إذ إن هذه الموهبة في الصورة، والاستعارة المدهشة دائمًا، غير المسبوقة دائمًا، تسمح له بالجمع بين الملموس والمجرد وأكثر الوقائع تباعدًا في وحدة متوهجة. ولاشك أن هذا السيل من الصور يفيض أحيانًا إلى استعارات يمكن الحكم عليها بالتحذلق أو الغموض، أو الغزارة المفرطة[١٩٧]؛ ولا يقل عن ذلك صحةً أن هذه الأهمية الممنوحة للصورة تربط "سان-بول-رو" بالرمزيين الذين أرادوا- في ظل تنوع المظاهر المحسوسة- اكتشاف الوحدة العميقة للكون؛ لكنها تُعلن أيضًا عن اتجاهات الشعر السيريالي الذي سيعتبر الصورة- "المجانية" إلى هذا الحد أو ذاك، لكن المفاجئة والخاطفة دائمًا- وسيلةً لتفجير شرارة وإشراقة كاشفة، ولتحريرنا من المفاهيم المحفوظة: "في صور معينة، مثلما يكتب "أندريه بريتون"، نجد بالفعل بداية هزة أرضية"[١٩٨]. لا شيء يثير الدهشة إذن من أن نرى "أندريه بريتون" يعبِّر عن غيظه، في "*مقدمة خطاب عن ضعف الواقع*"، من ادعاء "ريمي دي جورمون" بأن يشرح لنا **ما الذي تعنيه** كل استعارات شاعر: فالشعر لا يُصنع كي يُفهَم، وإنما لـ**يخلق**، وعلينا أن نـأمل- مثلما يقول "بريتون"- أن تكون "الإبداعات الشعرية" مطالبةً بـ"تحريك تخوم الواقع المزعوم"[١٩٩].

ومن الطريف الإشارة إلى أن "كامي موكلير" قد وصفت "سان-بول-رو"-عام ١٩٠١- مستخدمةً كلمتي "عبقرية مهلوسة"[٢٠٠]، لنتذكر كمثال على "الهلوسة الهادئة" قصيدة "*دورق الماء الصافي*" الشهيرة:

على مائدة ماخور أسود حيث سنحتسي خمرًا أحمر.

كل شيء مظلم ومضطرب بين هذه الجدران الأربعة.

وحده الثدي الكريستالي يؤكد معجزة مائه الساذج.

هل تشرب الضوء المفعم له ليلتمع هكذا، كأنه سقط من بنصر رئيس الملائكة ؟ ..[٢٠١]

ومن ناحية أخرى، من الخطأ أن نعتبر "سان-بول-رو"- مثلما يفعل "موكلير"- "شاعرًا

غريزيًا"[٢٠٢] خالصًا، رجلاً من الطراز البدائي: فالعلاقات التي تقيمها الاستعارة في كل لحظة بين الوقائع الملموسة والأفكار، بين الكون المحسوس والكون الروحي، تبررها نظرية الفكرة الواقعية Idéoréalisme، المعروضة بشكل خاص في *استهلال "مذابح الطَوَاف"*: فـ"عالم الأشياء- مثلما يقول عنه "سان-بول-رو"- ليس سوى اللافتة غير الملائمة لعالم الأفكار؛ ويبدو لي أن الإنسان لا يسكن إلاَّ في عالم غريب من إشارات غامضة، وتبريرات سطحية، وتحريضات خجولة، وقرابات بعيدة وألغاز"[٢٠٣]. وعلى الشاعر أن يعثر على "الجمال" الأبدي المتخفي خلف قناع المظاهر، وأن يؤلف بين الأفكار والأشياء، ويمنح بالكلام مغزًى لـ"كل العماء الذي لا يصوغه العالم"؛ ولهذا، يمكن لـ"سان-بول-رو" أن يقول إن "الكائن المثالي، الشاعر، يحتوي الكون بالقوة"[٢٠٤].

وترتبط هذه النظرية "سان-بول-رو"- من ناحية- بالسلالة الكبيرة للشعراء/السحرة أو الرائين الذين يأتي الشعر، لديهم، بالكشف إلى الإنسان، بمفتاح لأبجدية ضائعة، على النحو الذي لم يكف عن تأكيده كل من "رولان دي رونيفيل" و"تيوفيل بريان"[٢٠٥]. وهي- من ناحية أخرى- تفسر التنوع الشكلي الشديد لقصائده ورغبته في "تحرير الكلمة"[٢٠٦]: ولأن الكلمة بالفعل تصبح أداةً خالقة، ولم يعد التحديد وظيفة الكلمات وإنما الخلق (لا يقول "سان-بول-رو" أن "الشاعر استمرار لله"[٢٠٧])، فيصبح من الضروري تحرير هذه الكلمات من طغيان القاموس الذي يثبتها كل واحدة في معنًى، وأيضًا الأشكال الفنية الثابتة التي تسجنها في أُطر محددة **سلفًا**. فما إن نعي أن الكلمة "كائن حي"- مثلما يقول "فيكتور هوجو"[٢٠٨]- حتى تصبح "الحركة والانفعال من مكتسبات الكلمة. ولهذا رأينا الجُمل المتجمدة، الملولبة، المصلوبة، تفيض في الهامش أو تتخطى الصفحة"[٢٠٩]؛ وبعد أن تحررت القصائد الجديدة (أي قصائد "سان-بول-رو") من كل قيد خارجي، أخذت تبدو مثل "وحدات بكتريولوجية حقيقية، يتأثر فيها كل شيء بالوحدة مثلما في الطبيعة، وفيها تنظم وترتب عبقرية الشاعر التركيبة"[٢١٠]. ويرفض "سان-بول-رو" أن يميز بين "كتابة بالشعر" و"كتابة بالنثر"؛ فبالنسبة له، هناك "أسلوب الجمال بكل بساطة"[٢١١]؛ فالواقع أن "الجمال"- في أي شكل يتخذه- "يمتلك الإيقاع كأساس جوهري"، وهو ما لا يمكن تدريسه في الأبحاث، لكنه ينبغي أن يتخذ "حركات الحياة نفسها"[٢١٢]: ويخلص إذن- مع الرمزيين- إلى أن الشكل حر، ومتغير إلى ما لا نهاية، حسب الانفعالات أو الحركات التي يتم التعبير عنها. ويقطع "سان-بول-رو" شوطًا أبعد من أتباع الشعر الحر، فيستخدم- في قصيدة *"السيدة المزيفة"* "أشكالاً تتلاءم مع الانفعالات المتقاطعة"، ونثرًا موقعًا وآيات وشعرًا حرًّا؛ وعندما يسألونه عام ١٩٠٥ عمَّا "إذا كان يؤمن بمستقبل للشعر الحر"، يجيب: "بالتأكيد، وأيضًا بمستقبل للنثر ذي الأوزان المتأرجحة بالأسجاع"[٢١٣]. والواقع أن الجزء الأكبر من أعماله يتكون من قصائد نثر موزونة ومسجوعة. لكن إنتاج "سان-بول-رو" يمثل مظاهر متنوعة للغاية[٢١٤]، لأنه- في آن- يريد أن يتنوع ويتعدد كالحياة نفسها، ولأنه يمتد على مدى خمسين عامًا (١٨٩٠-١٩٤٠ !).

وتقدم لنا قصيدة "*دورق الماء الصافي*"، السابق ذكرها، مثالاً جيدًا لهذا النـــثر "المتـــأرجح بالأسجاع"، حيث نشهد مشاركة "سان-بول-رو" لجهود "جوستاف كان" وكل من يدعـــون- في الفترة بين عامي ١٨٨٥ و١٨٩١- "التنظيم الأوركسترالي" للنثر (يعود تاريخ هذه القصيدة إلى عام ١٨٨٩): فثمة تلاعب كامل بالقوافي الداخلية بين bouge(مـــاخور) و rouge (أحمــر)، noir (أسود) ، boire (يشرب) ، وبين absorbé(تشربت) ، lumière plénière (الضوء المفعــم) و céans وtombée (سقطت)، و annulaire (بنصر) ، archange (رئيس الملائكة) .. وفي قصيدة "*اليمامـــة*"، ثمة استخدام للمحارفات بحروف ou, r, l, c أو cr. بما يصل إلى حد التناغم القائم على المحاكاة، ليس بدون بعض التفاهة:

La colombe roucoule; écoute, un caillou roule en le souffle qui
coule ou croule dans le joujou frêle de son cou.

تهدل اليمامة؛ أنصت، حصاة تتدحرج في النَّفَس الذي يسيل أو
يميل في اللعبة الهزيلة لرقبتها[٢١٥].

وينبغي القول إن اللهجة الرمزية- وهفوات الذوق، والافتقار إلى ترخيم الصوت غالبًا (مـــا رأيكم في هذه اللازمة : "يا من تنتمي إليَّ، فلنتجنب المنغصات التي تتلاعب بها أيد نحيفة إلى حـــد الاختفائية؟"[٢١٦]) - تجعل قراءة كثير من هذه القصائد غير محتملة، وبشكل خاص أكثر القصـــائد "فنية": تلك التي يفرض عليها "سان-بول-رو"- رغم نظرياته- البناء في مقاطع ولازمات بشـــكل مصطنع إلى حدٍّ بعيد ("*قُبَّرة*" و"*ميناء الساعة*" و"*الخفاش*".. في الجزء الأول من "*مذابح الطَّـوَاف*"، و"*اليمامة*" و"*الغراب*" في الجزء الثاني). هل أعترف أنني- رغم الإعجاب الـــذي أبـــداه "ر. دي جورمون" بقصيدة "*حج القديسة آن*"[٢١٧]- أجد هذه "الوعود" "المرتديـــات ملابـــس الأحـــد، والمعطرة بالزعتر البري" و"آذان هؤلاء المزينات بالضفائر الشقراء" *انحطاطيةً* بشـــكل *يدعـــو إلى الاستياء*؟

ورغم هذا، فسرعان ما انصرف الشاعر (ربما اعتباراً مـــن الفـــترة الـــتي أقـــام فيـــها في "روسكانفيل"، واختلط بالصيادين البريتونيين أكثر من احتكاكه بالوسط الأدبي الباريسي)، عـــن هذه المؤثرات المصطنعة إلى حدٍّ ما. فقد رفضت موهبته المتأججه، الغنائية والاستعارية بعنف، كـــل الأُطر؛ وأحيانًا ما يستولي على "سان-بول-رو"-مثلما في قصيدة "*سلام ملائكي لماسيليا*"- هذيان تعدادي حقيقي:

...جوقة السردين الحي، دغل "روف"، بنجر "جارادان"! انتصار
la favouille، وتوتياء البحر، والمحار، وبلح البحر، والعصيدة وحساء
السمك حيث تنتصب أسماك الرَّسكاس! تمجيد النوجا، والشـــاب

الأنيق، والحلوى، وقبور الأولياء والمضخة وبمرجات عيد الميلاد،
وعيد الفصح وعيد سان ميشيل(٢١٨)!

وهو أحيانًا ما يترك "*عوالم الجن الداخلية*"- وهو عنوان الجزء الثالث من "*مذابح*.."- تنساب في مجازات رائعة (هو الذي يلقبونه بـ"الرائع"): في قصائد "*الشاعر ذو الزخارف الزجاجية*" و"*البهجة*" و"*العملة النادرة*"؛ أو يُعظِّم- وهي الكلمة التي تَرِد بالبال- من أكثر الوقائع يومية، القوارب البريتونية أو عرائس "ديفين"، إن لم يعرض- في نثر طَنَّان دائمًا ومزركش بالصور- مفاهيمه الشعرية والجمالية: في قصائد "*تحرير الكلمة*" ("*مذابح*"، الجزء الثاني)، و"*نظم الشعر*" (الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٨٩٨، في الجزء الثالث). وهكذا أمكن لبطاقة "قصيدة نثر" أن تغطي أشياء متنوعة رخيصة ومدهشة وغزيرة مثل الحياة نفسها، حيث تتجاور قصائد ووقائع ومجازات وعروض نظرية .. وإذا ما كانت الأنواع متنوعةً للغاية، فضلاً عن ذلك، فإن الشكل لا يقل عنها تنوعًا، إذ يبدأ من الشعر الحر إلى النثر المتفتح في دوائر كبيرة، مرورًا بأشكال الآية، وذلك في نفس النص في أغلب الأحيان: ثمة هنا ملاحقة للمحاولة "التركيبية" الكبرى للرمزيين.

والقصائد المعدودة التي كتبها "سان-بول-رو" بين عامي ١٩٠٠ و١٩٣٨، ويجمعها ديوان "*الغابرة ذات التسريحة متعددة الجوانب*" (المنشور بعد وفاة الشاعر)، تضم أنواعًا متنوعةً للغاية: فبعضها يتاخم النثر والنوع الخطابي (قصيدة "*إلى فييه دي ليل-آدام*" عام ١٩٣٨)، والبعض الآخر كُتب في شعر حر أو آيات (قصيدة "*صلاة إلى المحيط*"، عام ١٩٢٧، أو "*شكوى مورفين الجالي*"، المكتوبة إلى "ماكس جاكوب"). ورغم هذا، فينبغي التأكيد على أن عددًا منها يرجع لمؤثرات الأسجاع واللازمات، لكن في لغة أبسط وأرخم بكثير، وربما تكون قد خضعت لتأثير "بول فور" (تأثير بالتبادل، إذا ما سلمنا بأن "بول فور" نفسه قد تأثر في قصائده الأولى بصديقه "سان-بول-رو"، الذي طبع اسمه على رأس "*أناشيد غنائية*"): ثمة تنظيم عروضي واضح في "*المجهول*" (١٩٢٠) أو في "*صندوق الذخائر*" (١٩٢٧)، مثلما في "*أناشيد غنائية*" لبول فور:

> هل كنتَ أشقر، هل كنتَ أحمر الشعر، هل كنتَ أسمر، هل
> كنتَ أبيض، محاربًا أزرق لفحته صدمة شريرة فحولته إلى الأحمر ؟
> من الشرق أو من الجنوب، من الشمال أو من الغرب، هل كنتَ
> عجوزًا أم شابًّا ما تزال، قُل، هل كنتَ فقيرًا أم فاحش
> الثراء؟(٢١٩)

وهكذا، نجد في هذا العمل- في آن- تطورًا وختامًا لدائرة، مع استمرار الثوابت في نفس الوقت (غنائية عالية التحليق، وخيال عنيف) التي تتأكد من خلالها شخصية الشاعر: لقد ظل "سان-بول-رو" "أستاذ الصورة"(٢٢٠) حتى النهاية.

ها هو إذن شاعر يقف على حدود المرئي واللامرئي، يعرف كيف يجعلنا نشعر بـاللامرئي دون أن يكف عن تمجيد المرئي بعظمة. ولاشك أننا نجد في مؤلفاته الأفضل والأسوأ، وأحيانًا ما تتحد مبالغات هذه العبقرية الغزيرة مع المبالغات الرمزية لتفضي إلى أخلاط غريبة. غير أنه- حتى في مغالاته- يستحق الاحترام: فالدور الذي منحه للصورة، والمفهوم الذي يصوغه للشاعر-الخالق، بل حتى انغماسه في الهذيان اللفظي، ينطوون على مبادئ خصبة، وربما بذور شعرية جديدة.

وشأن "جاري" و"فارج"، يقيم "سان-بول-رو" جسرًا بين الرمزية والسيريالية: وسيكون مثيرًا للدهشة أن نرى انبعاث هذه الأسماء الثلاثة بعد تدهور عام ١٩١٨. ولا يقل عن ذلك أن نعتقد أن أفضل ما في رسالتهم قد تركه لنا هؤلاء الشعراء في لغة النثر؛ فلو كانوا قد عبَّروا عنه شعرًا (حتى بالشعر الحر)، أكان له أن يظل كما هو ؟ ثمة شكل ما في الدعابة، ومناخ حلمي معين، وغزارة ما في الصور تعلن- مع "جاري" و"فارج" و"سان-بول-رو"- عن دخولها الشعر؛ من خلال قصيدة النثر، وبفضلها.

*

الهوامش

(١) ينبغي- بطبيعة الحال- تصحيح ما قد يكون لهذا التأكيد من قيمة مطلقة، بأن ننحي جانبًا أعمالاً من قبيل مؤلفات "فيرهارين"، وبشكل خاص "فيليه-جريفان".

(٢) انظر الفصل السابق، ص ٢١٩ من هذا الجزء.

(٣) هو التعبير الذي استخدمه "ميشو" في **Message de Symbolisme**, Nizet, 1947, t. III, p. 480-481

(٤) "أهرب وأتعلق بكل المفترقات

التي ندير منها الظهر إلى الحياة ..." (Mallarmé, *Les Fenêtres,* **Œuvres**, p. 33).

(٥) انظر نهاية الفصل السابق، ص ٢٥٩ من هذا الجزء.

(٦) ويوضح "وايلد"- مثلما يقول لنا "جيد"- أن بعض المؤلفات تظل غير مفهومة لفترة طويلة، لأنها "تأتي بإجابات على أسئلة لم يتم طرحها، فالسؤال يأتي غالبا بعد الإجابة بفترة طويلة بشكل مرعب" (*Prétextes,* **Mercure de France**, 1919, p. 280). وهكذا، يبدو أن تأثير "ويتمان" الحقيقي، الذي ترجم له "لافورج" و"فيليه-جريفان" عدة قصائد من "أوراق العشب" في الفترة بين عامي ١٨٨٦ و١٨٩٢، قد تحقق فقط على الكتاب الشبان في بداية القرن العشرين، الأكثر انفتاحا على هذه الاتجاهات "الحداثية" و"العالمية" (قارن بما سيلي، ص٣٨٤): انظر- في هذا الموضوع- مقالي "مانسيل جونز Mansell Jones " في **The background of modern french poetry**, Cambridge, 1951. لن نندهش إذن- رغم أن "ويتمان" هو "شاعر الحياة" بامتياز – من أن أمر عليه مرور الكرام في الفصل الحالي.

(٧) خطاب إلى "ب. موريس"، أغسطس ١٨٩٤، *Lettres de Samain*, **Mercure de France**, 1933, p. 64

(٨) قارن بـ Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1948, p. 57, et **Nietzsche et Gide**, dans **A. Gide et la pensée allemande**, par R. Lang, L.U.F., Egloff, 1949

(٩) **La philosophie de Nietzsche**, Alcan, 1898.

(١٠) *Sur Nietzsche,* **La Plume**, 1er septembre 1898, p. 520؛ انظر أيضا مقال "روبيل" عن Le **Nietzschisme** في **La Plume** du 1er août 1902

(١١) **Ainsi parlait Zarathoustra**, trad. G. Blanquis, Collection Billingue, 1946, p. 265.

(١٢) بالنسبة لجيد، ثمة لدى "نيتشه"- في آن- درس عن "الحياة الفرحة" ودرس عن حرية الروح، التي تشبه إلى حد بعيد روح النقد الحر للبروتستانتية (*Prétextes,* **Mercure de France**, 1919, p.167, 174 et 177).

(١٣) تعاود صورة "الرقص"، "زرادشت الراقص"، الظهور بـــلا انقطــاع لــدى "نيتشـــه" (**Ainsi parlait** **Zarathoustra**,p. 567). "ينبغي أن يكون السديم مايزال في النفس لإنجاب نجمة راقصة"، مثلما يقول "زرادشــت" (**id.**, I, 5, p. 61)، ويقترح على نفسه الكفاح ضد "روح الجاذبية" (ص ١٧٩): وسنجد لدى "رامبـــو" نفــس الصور عن الرقص (*Phrases*, **Œuvres**, p. 178) والاندفاعة (*Solde*, **Œuvres**, p. 201). ولنضـــف أن "نيتشـــه" نفسه كان يقول: "أسلوبي رقصة" (ذكره R. Barkan, *Nietzsche maître de style*, **Mercure de France**, 1er janv. 1935, p. 71).

(١٤) **Des Sages illustres**, 1. II, p. 221 ؛ أتصور أن الرمزيين قد شعروا بجدَّة الإيقاع والصور، حتى من خـلال ترجمات "هنري ألبير" الرديئة.

(١٥) قارن بما سبق، ص ٢٢٥ من هذا الجزء.

(١٦) ذكره Pierre-Quint, **André Gide**, Stock, 1952, p. 428

(١٧) ١٣ فبراير ١٨٩٢ (ذكره Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1948, p. 40).

(١٨) ٣١ أغسطس ١٨٩٤ (**السابق**، ص ٤١).

(١٩) إجابة على استقصاء لمجلة **Poésie 41**, octobre-nove,bre 1941 عن رامبو.

(٢٠) **المرجع السابق**.

(٢١) انظر- في هذا الموضوع- خطاب "إيزابيل رامبو" إلى "باتيرن بيريشون" في ١٢ أكتوبـــو ١٨٩٦ (**Œuvres** de Rimbaud, Pléiade, p. 591).

(٢٢) **La Plume**, 15-31 mars 1896, p. 190.

(٢٣) **La Plume**, 1er-15 juin 1895.

(٢٤) **La Plume**, 1er-30 mai 1896.

(٢٥) احتجاج منشور في **Mercure de France**, février 1897

(٢٦) "كنا نحلم في ذلك العهد بأعمال فنية خارج الزمن والأشـــياء العارضـــة"، مثلمـــا كتـــب "جيـــد" إلى "شلومبيرجيه" حول الفترة "المالارميـــة" للرمزيـــة؛ واعـــترف- إلى "ج. دوســـيه"- قـــائلاً: "بلغـــت أقصـــى درجات المعاناة لأعيـــد وضـــع قدمـــي علـــى أرض الواقـــع" (ذكـــره Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1948, p. 21).

(٢٧) انظر الحديث مع "زولا" حول "النزعة الطبيعية Naturisme"، الذي أعادت "لا بلوم **La Plume**" نشـــره في العدد الخاص عن "الطبيعية"، في الأول من نوفمبر ١٨٩٧، ص ٦٨١.

(٢٨) سنجدها مذكورة في كتاب Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1948, p. 33 ، حيث توجد كل الوثائق الخاصة بعلاقات "جيد" بالحركة الطبيعية.

(٢٩) انظر Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1948, p. 30 ، والصفحات التالية.

(٣٠) **La Plume**, avril 1897, p. 210.

(٣١) مقال منشور في **La Plume**, 1er-15 décembre 1896, p. 773

(٣٢) ذكره "ريتيه"، **المرجع السابق**، ص ٧٧٣. والطريف للغاية أن نقارن بين القطـــع في الجملـــة الأخـــيرة والـــ"آه!" التي ترجئها، وبين كل الجمل المقطوعة غنائيا بـــ"آه !" في "**قوت الأرض**". ما كان لهذا التقـــارب أن يكون من ذوق "جيد" ..

(٣٣) في *Lettre à Angèle*, **Ermitage**, septembre 1898 (ذكره Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1948, p. 34). وبالمقابل، فبعد نشر **La Route Noire** عام ١٩٠١، سيوجه "جيد" *نقــدا عنيفــا* حقيقيـــا لأسلوب "دي بوئيليه" (جمع في *Prétextes*, **Mercure de France**, 1919, p. 225-234): "لم يعد السيد دي بوئيليـــه يعرف اللغة الفرنسية"، مثلما سيصرح (ص٢٢٦).

(٣٤) **La Plume**, 15 juin 1898, p. 423.

(٣٥) **La Plume**, 1er-15 décembre 1896, p. 771.

(٣٦) مقال M. Le Blond dans **La Plume**, 15 juin 1898, p. 423

(٣٧) قارن بقصيدة "مونفور" بعنوان "عشيقة"، المنشورة في **Revue Naturiste**, juillet 1897، التي تتكرر فيـــها هذه "اللازمة" بين المقاطع : "عشيقة ! عشيقة ! عشيقة !".

(٣٨) في قصيدة "*عندما تقترب من المنزل*"، التي سأعود إليها.

(٣٩) **Revue Naturiste**, mai 1897, p. 116.

(٤٠) **Mercure de France**, juin 1897.

(٤١) كان "جاسكيه" سينشر شهادات للطبيعية في العدد الخاص من "لا بلوم **La Plume**" (الأول مـــن نوفمـــبر ١٨٩٧)، يعبر فيها عن إيمانه بنهضة فنية قوية، وثنية و"طبيعية" في آن. حول أجزاء "نارسيسس"، انظـــر E. Jaloux, **Les Saisons Littéraires**, L.U.F., Fribourg, 1942, p. 99

(٤٢) E. Jaloux, **Les Saisons Littéraires**, L.U.F., Fribourg, 1942, p. 273.

(٤٣) **السابق**، ص ٢٧٤. ويشير "جالو"- عن حق- إلى أنه بين عامي ١٨٩٦-١٩٠٢، ساد في النثر "شكل في

السرد الغنائي أو الفلسفي" (les **Nourritures, Jacinthus** de Signoret, **Narcisse** de Gasquet, **Tancrède** de Fargue, etc.). "ثم حدثت بعد ذلك عودة إلى رواية التحليل أو رواية الأخلاق، الملائمة أكثر للعبقرية القوميـــــة" (ص ٢٧١-٢٧٢).

(٤٤) "كل الناس تعرف أن السيد جام يجهل تركيب الجملة والفرنسية وقواعد الشعر الأكثر أولية"، مثلما يقـول "م. لي بلون" (ص٤٢٤)، و- فيما بعد-" لقد عثر السيد جام الطيب هذا على الشعور المتضخم بالسخرية منـه"؛ فنجاحه لن يرجع إلا إلى "تفاخر بالحماقة" (ص٤٢٥).

(٤٥) الأول من يوليو ١٩٢٠.

(٤٦) **Mercure de France,** *février* 1897 ؛ أعيد نشر النـــص في **Journal de Gide** (Pléiade, 1948) : انظـر **Feuilles de route**, 1896, p. 74

(٤٧) في نوفمبر ١٨٩٦؛ أعيد نشرها بعد *Roman du Lièvre*, **Mercure de France**, 1903, p. 291 .

(٤٨) "أبعث إليك ببعض قصائد نثر عن هذا البلد الذي ازدهرت فيه صداقتنا"، على ما يكتب "جام"، مرســلا "*واحات*" إلى "جيد"، في يوليو ١٨٩٦ (**Correspondance entre Gide et Jammes**, 1893-1938, N.R.F., 1948, p. 78).

(٤٩) "كان ثمة عامل يكدح كثيرا له زوجة صالحة للغاية وابنة صغيرة جميلة. كانوا يســكنون مدينــة كبــيرة. ولعيد الأب، اشتروا سلطة بيضاء جميلة ودجاجة حمروها. والناس كلهم كانوا سعداء" إلخ .. (**Roman du Lièvre,** p. 250).

(٥٠) ستجمع اثنتان منها، "*سيلفي*" و"*كليسي*" بعد **Roman du Lièvre**, p. 305 et 307 .

(٥١) *Almaïde d'Etremont*، بعد *Roman du Lièvre*, **Mercure de France**, 1903, p. 182

(٥٢) خطاب إلى "جام"، يوليو ١٩٠١، **Correspondance entre Gide et Jammes**, 1893-1938, N.R.F., 1948, p. 174-175، قارن بــ **Prétextes**, N.R.F., 1919, p. 241 : "إننا لا نقرأ فرانسيس جام؛ إننا نتنفسه؛ نرتشفه، إنــه يتغلغل فيك عبر كل الأحاسيس" (**A propos d'Almaïde d'Etremont**). وقد نشرت عام ١٩٠١، بعــد **Clara d'Ellébeuse** بعامين.

(٥٣) "ياله من فناء شهواني يذوقونه، بعد أن شق سعير ما بعد الظهيرة صلصال الدروب الضيقـــة، والدمـوع المتباعدة لعاصفة رنت فجأة على أوراق الشجر"، حسبما يكتب "جام" عن أبطاله في جملة متميزة للغاية (**Almaïde d'Etremont**، بعد **Roman du Lièvre**, p. 181).

(٥٤) خطاب إلى "جام" (١٤ أكتوبر ١٩٠٤)، ذكره Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1948, p. 171-172

(٥٥) إنه يضع هذه الكلمة في صدر دراساته حول **André Gide**, Charlot, Alger, 1938 .

(٥٦) ٢٥ أبريل ١٩١٨، **Journal**, éd. de la Pléiade, p. 652

(٥٧) في الجزء الأول من **Livre de Monelle** ، انظر -فيما سبق- ص ٢٥٠.

(٥٨) "أيتها الأشكال المختلفة للحياة؛ كلكم تبدون لي أشكالا جميلة" (**Nourritures Terrestres**, 112° éd., N.R.F., 1940, p. 23). قارن بصفحة ١١٨: "أردت أن أذوق كل أشكال الحياة".

(٥٩) إن "جيد"، الذي لم يتمكن أبدا- لأسفه الشديد- من العثور على هذه القصيدة، يكتب إلى "لا فـــلاش"، حيث كان "مارسيل دوران"- صهر "جيد"- يعمل مدرسا في "بريتاني" وكان معاصرا تقريبا لـ*ـقـــوت الأرض*"؛ وفي "*قوت*.." تتكرر كثيرا الـ"آه!" التي تقطع الجملة المذكورة. ويتحدث "جيد" مرتين عن هـــذه القصيـــدة في **Journal**, le 14 décembre 1931 et le 24 mars 1935

(٦٠) **Journal**, 14 décembre 1931, p. 1096.

(٦١) **Journal**, 24 mars 1935, p. 1223-1224.

(٦٢) **السابق**، ص ١٢٢٤.

(٦٣) قارن بما سبق، ص ٢٢٦ من هذا الجزء .

(٦٤) إن بطل الكتاب، الذي يشرع في كتابة رواية، يأمل في أن "يتماوج" إيقاع الجمل "حسب منحنى الأفكار، في ارتباط متبادل بارع" (*André Walter*, **Cahiers et Poésies**, Les Œuvres représentatives, 1930, p. 110, en note- 1er édition, 1891). قارن أيضا بصفحة ١٧٤: "وعندما يحتج تركيب الجملة، ينبغي قمعه، هذا الحرون. ذلك أنـــي أجد إخضاع الفكرة له شيئا جبانا للغاية".

(٦٥) **André Gide**, Charlot, Alger, 1938, p. 62 ؛ هذه الفانتازيا الرمزية ذات النزعة الرمزية، تبدو لنـــا اليـــوم- بشكل خاص- تمرينا أدبيا ولعبة هواة. وينبغي أن نشير- رغم هذا- إلى أن "غيون"، في مقاله الذي نشـــره عـــن "جيد" عام ١٨٩٧، يعتبر "*رحلة أوريان*" قصيدة، لغتها "تخضع لكل اختلاجات الانفعال في إيقاع لا يمكن حـــتى للشعر الحر نفسه، ذي النغمة الرفيعة، أن يقدمه" (**Mercure de France**, mai 1897, t. 22, p. 251).

(٦٦) "عندما أعيد فتح مؤلفي "*كراسات أندريه والتر*" اليوم، تثير غيظي لهجة صلاة التقوى" (**Si le grain ne meurt**, N.R.F., 1re partie, p. 246). وسنجد معلومات مفيدة في **Si le grain ne meurt** حول الفترة التي تمتد مـــن "أندريه والتر" إلى "**قوت الأرض**".

(٦٧) قارن بما سبق ص ٢٩٩ من هذا الجزء، و Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1948, p. 40-42 الذي سنجد فيه- بشكل خاص- هذا التصريح الذي أدلى به "جيد" إلى "باتيرن بريشـــــون": "كـــانت

"إشراقات" زادي، وتكاد أن تكون قوتي الوحيد خلال شهور النقاهة الأكثر أهمية في حياتي" (إذن، حـوالي عـام ١٨٩٤)، ص ٤٢.

(٦٨) انظر Y. Davet, **Autour des Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1948, p. 42-51 ؛ "هل من الملائم الحديث هنا عن التأثير ؟ مثلما سيقول "جيد". إذا ما كنت قد تركت "جوته" يعلمني عن طيب خاطر، فذلك لأنه يعرفني بنفسي"(*Gœthe*, **Nouvelle Revue Française**, mars 1932, cité par Y. Davet, p. 50).

(٦٩) كتبت "**مستنقعات**"- مثل "**قوت**"- "خلال حقبة كان الأدب يتميز فيها بالافتعال والانعـزال بشـكل حاد"(**Préface** à l'éd. de 1927 des **Nourritures**): ونستطيع أن نرى في "**مستنقعات**" الوجه الآخـر المدمـر، والسلبي، لمؤلف التطهير الأدبي، الذي يقدم "**قوت الأرض**" وجهه الإيجابي الحماسي: فيها يسخر "جيـد"- علـى سبيل المثال- من أسلوب كاتب رمزي في نفس شهرة "هـ. دي رينييه" (هذا الـ Hermogène الـذي يسـمي الشبوط "انذهالات بليدة"، **Paludes**, N.R.F., 1926, p. 23)، ومن زهو الصالونات الأدبية، وصرخة الفصل الأخير: "أيها الرب ! أيها الرب ! نحن مسجونون بشكل مرعب !" (ص ١٦٦) تنبئ بـ"انطلاقات" الـ**قوت**.

(٧٠) **Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1940, p. 35.

(٧١) **مقدمة** "أندريه جيد" لطبعة عام ١٩٢٧ من "**قوت الأرض**".

(٧٢) "رغم المرض، إن لم يكن بسببه، لم أكن سوى احتفاء وبهجة" (**Le Renoncement au Voyage**, cité par Y. Davet, **op. cit.**, p. 64).

(٧٣) G.-L. Estève, *Vers André Gide*, dans **Etudes philosophiques sur l'expression littéaire**, Vrin, 1938, p. 38.

(٧٤) **Les Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1940, p. 89.

(٧٥) *Ronde de tous mes désirs*, fin, **eod. loc.**, p. 105.

(٧٦) **المرجع السابق**، ص ١٥٦.

(٧٧) **المرجع السابق**، ص ١٦٤.

(٧٨) نشعر بذلك أحيانا حتى في الأسلوب، مثلما على سبيل المثال في بداية الكتاب السادس:

"يا وصايا الرب، أوجعتم روحي.
(..) يا وصايا الرب، أمرضتم روحي،
وحاصرتم بالجدران المياه الوحيدة التي تروي عطشي"(ص ١٣١)

(٧٩) كما في "*دائرة أعبد فيها ما أحرقت*"، ص ٣٣-٣٥:

هناك كتب نقرأها، أثناء الجلوس على لوح صغير أمام مكتب التلميذ
وهناك كتب نقرأها أثناء السير
(..) وهناك كتب قرأتها على عجل ..
.. وهناك كتب تجعلك تعتقد أنك تملك روحا؛ وأخرى من أجل إحباطها.
هناك كتب تثبت وجود الله ؛
وأخرى لا نستطيع منها الوصول إلى ذلك، إلخ ..

فالتماثلات والرتابة المقصودة تتناقض- بالتحديد- مع حرية جمل النثر التي تأتي بعد ذلك.

(٨٠) انظر ما سبق، ص ١٦٣.

(٨١) **Les Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1940, p. 169.

(٨٢) **المرجع السابق**، ص ١٥٨.

(٨٣) **المرجع السابق**، ص ٢٤. وتلعب علامات الترقيم- ولاسيما علامة التعجب، مثلما يشير "هيتييه" عن حق تماما- دور "عصا القياس" (**André Gide**, Charlot, 1948, Alger, p. 70).

(٨٤) **Nourritures**, p. 171.

(٨٥) **المرجع السابق**، ص ١٤١. قارن- في السطور القليلة السابقة- باستدعاء القيلولة في بيت ريفي: "رائحة ستائر الكريتون. زهور ياقوتية وتوليب. مفروشات". ثمة- هنا، ربما- ذكرى لـ"أسلوب الإشارة" (والاستدعاء) الرامبوي.

(٨٦) **المرجع السابق**، ص ١٢٢. قارن بهذه الجملة الغنائية الجميلة عن الصيف في "انفيدا": "صيف ! لون الذهب؛ وفرة؛ بهاء الضوء المتزايد؛ فيضان هائل للحب !"(ص ١٦٦). فالإيقاع يأخذ في الاتساع في حركة موج جميلة: فنبرة "الغنائية التعدادية" جيدية (نسبة إلى "جيد") للغاية.

(٨٧) **Nourritures Terrestres**, p. 148.

(٨٨) **Ronde de la Grenade**, p. 88-94.

(٨٩) ص ١٣٢-١٣٤.

(٩٠) ص ١٣٧. تظهر أيضا الرغبة في التعداد، وفي "العد"، فيما بعد بقليل في هذه الصفحة: "لا ! كل ما تملك السماء من نجوم، كل ما في البحر من لآلئ، وريش أبيض على ضفاف الخلجان، لم أعدها كلها بعد. ولا كل همهمات الأوراق، ولا كل ابتسامات الفجر؛ ولا كل قهقهات الصيف".

(٩١) ص ١٤٩.

(٩٢) "مستعد ! يا ناتانائيل، مستعد !" (ص ١٤٩).

(٩٣) ص ١٤٩-١٥٠، حيث يشير، بتوزيع طباعي خاص، إلى ما يصدم أذنيه وعينيه وجسده ومنخاريه، "وكل هذا **معا**، إلخ ..، في باقة صغيرة؛ — إنها الحياة" (ص ١٥٠).

(٩٤) ص ١٥١.

(٩٥) **Paludes**, p. 72؛ نعثر هنا على مفهوم القصيدة المغلقة، "الكاملة"، الذي عبر عنه "بانفيل"- وهو مفهوم يعارضه "جيد"، بالتحديد، بعنف.

(٩٦) **Les Nourritures Terrestres**, N.R.F., 1940, p. 169-170.

(٩٧) "عربات الخيل ! كل هروب ممكن؛ زلاجات، بلد ثلجي، **أقطر** فيكم رغباتي" (ص ١٢٦). والمسعى الشعري للفكرة، الذي يتحقق من خلال التشابهات (عربات خيول- زلاجات- بلاد ثلجية) والقفزات، هو أيضا لافت للنظر هنا؛ وقد سبق أن ذكرت هذه الجملة في الفصل السابق، كمثال على "الإيقاع الديناميكي"، ص ١٤٣ من هذا الجزء.

(٩٨) مقدمة طبعة عام ١٩٢٧ من **"قوت الأرض"**.

(٩٩) *Poésie d'aujourd'hui et Poésie de demain*, **Mercure de France**, août 1900, p. 348.

(١٠٠) **André Gide**, Charlot, 1948, Alger, p. 73.

(١٠١) صفحات ٩٨ و١٠٣ و١٣٥، على التوالي.

(١٠٢) وهكذا، فإن "*دائرة الرمانة*" (ص ٨٨-٩٤)، التي كتبت في فترة لم يكن لدى "جيد" خلالها سوى "فكرة (مثلما يقول في **Si le grain ne meurt**, N.R.F., 1933, p. 320)، والتي نشرت عام ١٨٩٦ في العدد الأول من "*Centaure*"، مكتوبة بالشعر الحر كلها، وتكاد لا تصل أبدا إلى حد الآية.

(١٠٣) في العدد المخصص لجيد من مجلة **Capitol**، عام ١٩٢٨، ص ١٤٠.

(١٠٤) مثلما يقول "جيد" بنفسه، في *Prétextes*, **Mercure de France**, 1919, p. 122

(١٠٥) **Lettre à Angèle** (10 mai 1899)، وقد تم نشره ضمن **Prétextes**, p. 121-122

(١٠٦) قارن بما سبق، ص ٢٩٩ من هذا الجزء.

(١٠٧) انظر- في هذا الموضوع- أطروحة Michaud, **Message du Symbolisme**, Nizet, 1947, chapitre II,3: **L'appel de la vie,** p. 518-547

(١٠٨) انظر M. Blanchot, *Du Merveilleux*, dans l'**Arche**, n° 27-28, mai 1947, p. 120 ؛ إنهم السيرياليون بشكل

خاص الذين أرادوا لفت انتباههم "لا إلى الواقعي، أو الخيالي، بل إلى كيفية الكلام- الوجه الآخر من الواقعي" (**Manifeste du Surréalisme**, 2° éd. Kra, 1929, p. 93). وستزيد دهشتنا عندما نعثر على مرافعة بقلم "أ. فرانس" حول "أبول Apule"، لصالح العبث (**La Vie Littéraire**, 2° série, p. 633).

(١٠٩) قارن بما سبق، ص ٦١ من الجزء الأول. ولاشك أن الأناشيد الغنائية الإنجليزية والاسكتلندية- التي ترجمها "لويف-فيمار"- قد أثرت، مع أشياء أخرى، على "ألويزيوس برتران": وبالفعل، يسود الفانتازي "*ملك المياه*" و"*الساحرة*" و"*مردريك وأديلائيد*" و"*ليدي مارجريت*" و"*روح العاصفة*"..

(١١٠) حول موضة "الفانتازي" (الكلمة والشيء) في حوالي عام ١٩٣٠، راجع Castex, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Corti, 1951, chapitre IV: **L'âge d'or**, p. 57-80

(١١١) قارن بـ Castex, **op. cit.**, chap. Sur **Nodier et ses rêve**, p. 126-134، وبما سبق، ص ٦٣ من الجزء الأول.

(١١٢) يمكننا أن نذكر- كمثال- *قصيدة* "بواكتوفان" القصيرة، التي ذكرها من قبل، ص ٢٥٠ من هذا الجزء الثاني، هامش ٢٤٢، أو "*الأتوبيس*" للوتريامون في "نشيد مالدورور" الثاني.

(١١٣) وهو ما نجده لدى "لوتريامون" في وقائع الغرق (النشيد الثاني)، والدفن (النشيد الخامس). وبالنسبة لميشو، انظر ما سيلي، ص ٥٣٤ من هذا الجزء.

(١١٤) *Le Rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne*, **Cahiers du Sud**, 1937 (deuxième partie: **Le Rêve et la poésie**).

(١١٥) انظر ما سيلي، ص ٣٩٤ من هذا الجزء. كان "بودلير" قد جمع مشروعات قصائد نثر تحت عنوان "**Oneirocritée**" (**Œuvres**, Pléiade, t. I, p. 650).

(١١٦) *Les deux Rêves*, dans **La mode**, le 8 mai 1830: voir Castex, **Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Corti, 1951, p. 184.

(١١٧) في "أوريليا".

(١١٨) يقدم "جوتييه"- مثلما يشير "كاستكس"- حكاياته الخيالية في إطار الحلم، في أغلب الأحيان" (سبق ذكره، ص ٢٣٦).

(١١٩) هكذا كان يتصرف "نوديه"- من قبل- في "*سمارا*"، حيث تتناوب موضوعات العنف والفزع (سكاربو، الساحرات) وموضوعات العذوبة اللطيفة مثل موضوع قيثار "ميرتيه"؛ وتكوين حلم "أوريليا" الأخير "موسيقي" أيضا بشكل واضح، بلازماته التي تعاود الظهور وتكرار التعبيرات.

(١٢٠) تلك هي حالة النص الغريب والغرائبي لـ"إكس. فورنيريه"، الذي يحمل عنوان "حاــم" (**Pièces de Pièces**, 1840)، وأيضا حالة إحدى إشراقات رامبو ذات الطابع الحلمي الواضح، "*ليلية مبتذلة*".

(١٢١) قارن بالتأثير الذي ينتجه "حلم" بودلير هذا : "أعراض خرائب. أبنية هائلة، إلخ" (**Œuvres**, Pléiade, t. *II*, p. 696).

(١٢٢) إذ إننا نجد هنا هذا الالتباس الأساسي لكل قصيدة "فوضوية"، التي هي "اكتشاف" للمجهول و"اختراع" للمجهول في آن، وهو ما سبق أن تحدثت عنه في فصل سابق.

(١٢٣) *Hommage à Saint-Pol-Roux*, paru le 9 mai 1925 dans les **Nouvelles Littéraires**, et cité par Rolland de Renéville dans l'**Introduction** à une réédition des **Anciennetés**, éd. du Seuil, 1946, p. 24-25.

(١٢٤) ينبغي أن نذكر هنا بأن رد الفعل ضد "العلمية" و"العقلانية"، الواضح في موقف "كلوديل"، قد اتضح أيضا في النشر المدوي لأعمال "برجسون": "*المعطيات المباشرة للوعي* *Les Données immédiates de la conscience*" (١٨٨٩) و"*مادة وذاكرة* *Matière et Mèmoire*" (١٨٩٧): ونعلم أن "برجسون" يشبه الفن بـ"التنويم" الذي يدفع الفنان إلى النوم إزاء الوقائع العملية، فيما يفتح الباب لفيض الوعي، والحلم، والذكريات المنسية.

(١٢٥) *Avant-dire* de P. Eluard pour les **Anciennetés** de Saint-Pol-Roux, éd. du Seuil, 1946, p. 9.

(١٢٦) استدعى "فارج" هذه البدايات في ذكرياته **Portraits de famille**, Janin, 1947, p. 147 ؛ وقد استمرت "لار ليتيرير L'Art Littéraire" سنتين، من أكتوبر ١٨٩٢ إلى أكتوبر ١٨٩٤.

(١٢٧) انظر ما سبق، ص ٢٤٥ من هذا الجزء.

(١٢٨) **L'Art Littéraire**, mars-avril 1894, p. 92.

(١٢٩) *Ouverture de tragédie*, I en Majeur, II en mineur, **L'Art Littéraire**, janvier-février 1894, p. 13 ؛ وقد أشار "جيد" إلى هذا البيت الأول في **Paludes**, éd. de 1926, p. 160

(١٣٠) ذكرى للوتريامون، مثلما أوضح Grubbs (*L'influence d'I. Ducasse sur les débuts littéraires d'A. Jarry*, **Revue d'Histoire Littéraire de la France**, 1935, t. 42, p. 437-440)

(١٣١) **L'Art Littéraire**, mai-juin 1894, p. 82.

(١٣٢) **La Revanche de la nuit** نثريات عثر عليها "جاري"، **Mercure de France**, 1949

(١٣٣) حول Haldernablou ، انظر ما سبق ص ٢٤٨ من هذا الجزء. وقد نشرت في كتاب عام ١٨٩٥؛ وأعاد "فاسكيل" نشرها بعد Minutes de Sable mémorial عام ١٩٣٣.

(١٣٤) **Mercure de France**, 1849 مزين برسم مواجه للعنوان وبرسم مطبوع بالحفر على الخشب من عمل

المؤلف. ويمكن تفسير هذا العنوان الغريب، مثلما يقول "لورميل"، بــ"الرسم المطبوع بالحفر على الخشب الموجـود في نهاية الكتاب، ويمثل قارورة ساعة رملية، تبكي مثل قلب" (**La Phalange**, décembre 1907, p. 557).

(١٣٥) انظر- بشكل خاص- M. Saillet, **Critique** de février 1949, p. 108 et 111 ، و Rolland de Renéville dans **Univers de la Parol**, Gallimard, 1944, p. 69 ؛ومن فترة أحدث، مقدمة J.-H. Levesque dans son *Introduction* au **Jarry** de la collection **Poètes d'aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 27

(١٣٦) F. Lot, *Alfred Jarry*, **Nouvelle Revue Critique**, 1935, p. 10.

(١٣٧) **Les Minutes de sables mémorial**, Fasquelle, 1933, p. 9.

(١٣٨) **المرجع السابق**، ص ٨، في الهامش.

(١٣٩) ويشير "رولان دي رونيفيل"- عن حق تماما- إلى التأثير الواضح لمالارميه على هذه المقدمة لـ"*دقـائق رمل تذكاري*" (**Univers de la Parol**, Gallimard, 1944, p. 69). وسأكتفي بأن أبـين إلى حـد تقـترب جملـة "جاري"- التي يذكرها النقاد كثيرا، "الإيحاء لا القول" (**Minutes de sables mémorial**, Fasquelle, 1933, p. 8)- من التصريح الذي أدلى به "مالارميه" إلى "جول هوريه" عام ١٨٩١: "تسمية الشيء هي إلغاء ثلاثة أرباع بهجـة القصيدة المجبولة من التخمين التدريجي: الإيحاء به، ذلك هو الحلم" (**Œuvres** de Mallarmé, Pléiade, p. 869).

(١٤٠) **Critique**, février 1949, p. 108.

(١٤١) *Jarry en Enfer*, **L'Arch**, n° 21, novembre 1946, p. 105.

(١٤٢) **La plainte de la Mandragore**, éd. Fasquelle, p. 16 ؛ النص كله مكتوب في "أبيات" تتكون من خمسـة أجزاء.

(١٤٣) عن "جاري" و"مسرح العرائس" هذا، كتب "جيد" : " مع مقتطفات من "*دقائق رمل تذكاري*"، فـإنني أعتبر حوارات "أوبو" مع الأستاذ "أشرا"، ثم السجال التالي مع وعيه، إحدى صفحات النـثر الفرنسـي الأكـثر رسوخا وتفردا، بل أكثر أيضا من "أوبو-ملكا" (**Mercure de France**, n° 1000, 1er juillet 1940-1er décembre 1946, cité par Levesque dans *l'Introduction* au **Jarry** des **Poètes d'aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 66).

(١٤٤) مثلما يقول Fernand Lot, *Alfred Jarry*, éd. de la **Nouvelle Revue Critique**, 1935, p. 10

(١٤٥) **Minutes de sable mémorial**, éd. Fasquelle, p. 73-74.

(١٤٦) *Les Cinq sens, L'odorat*, **Les Minutes de Sable mémorial**, éd. Fasquelle, p. 68.

(١٤٧) Fernand Lot, *Alfred Jarry*, éd. de la **Nouvelle Revue Critique**, 1935, p. 26.

(١٤٨) *Opium*, **Les Minutes de sable mémorial**, p. 53.

(١٤٩) في *L'Almanach Surréaliste du demi-siècle*, p. 16 (cité par Levesque dans *l'Introduction* au **Jarry** des **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 93)

(١٥٠) في **Il y a**، ذكـــــره Levesque dans *l'Introduction* au **Jarry** des **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 96.

(١٥١) مقدمة **l'Anthologie de l'Humour Noir**, Le Sagittaire, 1940, p. 10

(١٥٢) Levesque dans *l'Introduction* au **Jarry**, p. 85.

(١٥٣) التعبير لـــ"ب. شوفو"، الذي يؤكد عن حق- في *A. Jarry ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu*, **Mercure de France**, 1932 - على أهمية الفوضوية الثقافية في الحقبة التي تم فيها إعداد "أوبو-ملكــــا" (ص ٥٥-٥٨)؛ وقد قمت بلفت الانتباه من قبل إلى هذه الاتجاهات؛ قارن بما سبق، ص ٢٢١ وما يليها.

(١٥٤) **Ubu-Roi**, 1re édition, 1896, Acte III, sc. 4.

(١٥٥) *Paralipomènes d'Ubu*, **Œuvres** de Jarry, Monte-Carlo, t. IV, p. 145.

(١٥٦) الذوق السليم، والمعيار، هما- في جوهرهما- سمتان متعارضتان مع المغالاة الفوضوية: فذات يوم- خـــلال سجال حول مسألة الذوق في "ميركور"- قال: "الذوق، نحن نلعنه .. مثلما قال الأب أوبو، جازما" (Fernand Lot, *Alfred Jarry*, éd. de la **Nouvelle Revue Critique**, 1935, p. 62).

(١٥٧) **Les Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien** المنشورة عام ١٩١١، بعـــد وفـــاة "جاري"، كتبت حوالي عامي ١٨٩٧-١٨٩٨. وقد نشرت أجزاء هامة منها في **Mercure de France**, mai 1898.

(١٥٨) إهداءات وتلميحات شفافة تسمح بالتماهي- بسهولة- مع مختلف الكتـــاب أو الفنـــانين التشـــكيليين المعاصرين، الذين تمثل مجالاتهم "جزرا" يزورها "فاوسترول".

(١٥٩) مقدمة **Jarry** des **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 91

(١٦٠) *Gestes et opinions*.. **Œuvres complètes** de Jarry, éd. du Livre, Monte-Carlo, t. I, p. 217 (chap. 8).

(١٦١) الأولى مهداة إلى "جوجان"، والثانية إلى "مالارميه" (في إشارة إلى "بتيكس" الشهيرة لسوناتا "أظافرهـــا الخالصة العالية للغالية .."، **Gestes et opinions**..., livre III, chap 17 et 19

(١٦٢) "للنهر وجه سمين طري لصفعات المجاذيف، ورقبة ذات طيات كثيرة، وجلد أزرق ذو زغب أخضر. بـين ذراعيه، وعلى قلبه، يمسك بالجزيرة الصغيرة التي تأخذ شكل فراشة عذراء. والمرج برادئه الأخضر ينام، رأســه في تجويف كتفه ورقبته" (**Œuvres complètes** de Jarry, éd. du Livre, Monte-Carlo, t. I, p. 295).

(١٦٣) **Œuvres**, t. I, p. 292.

(١٦٤) أعادت *"ميركور دي فرانس"* نشره مؤخرا (١٩٤٢)، مع مقدمة لسابيه.

(١٦٥) *L'Amour Absolu*, **Mercure de France**, 1942, Préface, p. 7.

(١٦٦) مقدمة "رنييه ماساه" للأعمال الكاملة لجاري، **Œuvres complètes** de Jarry, éd. du Livre, Monte-Carlo, t. I, p. 10

(١٦٧) Levesque, *Introduction* au Jarry des **Poètes d'aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 89.

(١٦٨) حول "اللعب بالكلمات" السيريالي ونظريات "بريتون"، قارن بما سيلي ص ٤٥٤ وما يليها.

(١٦٩) **L'Amour Absolu**, p. 34, 38, 78, 90.

(١٧٠) "مط – لقا .
إنه لغـــز .
ما لا يصف الكلمة الأولى هو فاعل للثانية .
كل شيء في الكون يتحدد بهذا الفعل أو هذه الصفة". (**L'Amour Absolu**, p. 88)

(١٧١) وهكذا اللعب بالكلمات الصبياني ظاهريا: " Je ne veux pas ... pas ... papillon = لا أريد.. لا .. فراشة" (ص٣٨)، الذي سيعاود الظهور ويأخذ كل مغزاه ص ٧٥.

(١٧٢) قارن بمقدمة "م. سابيه"، ص ١٠-١١.

(١٧٣) قارن بما سبق، ص ١٦٣.

(١٧٤) قارن- في "**الحب المطلق**"- بـــ"ما من سجن آخر لديه سوى علبة جمجمته، وليس سوى رجـــل يحلـــم وهو جالس بالقرب من مصباحه" (ص٢٣).

(١٧٥) يجعل "جاري" "إيمانويل-الله" يقول: "السنوات نسبية، ونحن نعيش في زمن **مكثف** للغايـــة" (**L'Amour Absolu**, p. 28).

(١٧٦) *La poésie de L.-P. Fargue*, dans **Univers de la Parol**, N.R.F., 1944, p. 91.

(١٧٧) **السابق**، ص ٩٠ (إنها "النثرية" الثانية من "تانكريد، مجاز إلى الحب"). وقد أعاد "فارج" استخدام هـــذه الصورة الأدبية إلى حد بعيد في قصيدة: "يبكي القمر بين الأغصان (...). إنه يعقد فيها أفضاله الباردة" (**Poèmes**, éd. de 1944, N.R.F., p. 114).

(١٧٨) **Histoire de cette femme ou les fous, Tancrède** (éd. Gallimard, suivi de **Ludions**, 1943, p. 16).

(١٧٩) مقدمة **Léon-Paul Fargue** des **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1950, p. 21

(١٨٠) "انبثق مارة غريبون، مثل موجات من الأعماق، بعذوبة غامضة. وأخذت أشكال بطيئة تنفلت من الأرض وتنتقل في الهواء، مثل نباتات ذات سعف عريض" (**Poèmes**, éd. de 1944, N.R.F., p. 98).

(١٨١) **Poèmes**, p. 86.

(١٨٢) **نفس المصدر**، ص ٥٣.

(١٨٣) **نفس المصدر**، ص ٧٩.

(١٨٤) **نفس المصدر**، ص ١١٤.

(١٨٥) **نفس المصدر**، ص ٦٧.

(١٨٦) **نفس المصدر**، ص ٦١.

(١٨٧) **نفس المصدر**، ص ١٠٣.

(١٨٨) **نفس المصدر**، ص ٤٩١.

(١٨٩) **نفس المصدر**، ص ٦٨.

(١٩٠) **نفس المصدر**، ص ٦٥.

(١٩١) **نفس المصدر**، ص ٥٠.

(١٩٢) **نفس المصدر**، ص ٥٥.

(١٩٣) بعد **Tancrède**, les **Poèmes** et **Pour la Musique**، المنشورة عامي ١٩١١ و١٩١٢، سيهجر "فارج" الأدب، بمعنى ما، حتى عام ١٩٢٤.

(١٩٤) قارن بما سيلي، ص ٥٢٩ من هذا الجزء.

(١٩٥) على سبيل المثال، فجملة: "لكن في شارع له اسم عصفور حزين، تقطن وتبتسم، ليل نهار، "ميرتي" الأبدية ذات الوجه الصبوح" (**Poèmes**, p. 55) لا **تريد** أن تقول شيئا، إلا بشكل شعري. فما هو شارع "له اسم عصفور حزين"؟

(١٩٦) في *تحية إلى سان-بول-رو*، نشرت في ٩ مايو ١٩٢٥ في *"نوفيل ليتترير"*، وذكرها *"رولان دي رونيفيل"* في **Introduction** aux **Anciennetés**, éd. du Seuil, 1946, p. 24-25

(١٩٧) انظر الابتهالة المستوحاة من "جدول صغير يمر في البرسيم"، **نفس المرجع**، ص ٩١-٩٢: "**موجة** زنبق وبجع، **موجة** عرق الظل، **موجة** حمالة المرعى، **موجة** براءة تمر، **موجة** سبيكة من سماء، **موجة** ابتهالات الصباح، إلخ، إلخ ...".

(١٩٨) **Hommage à Saint-Pol-Roux**, *Nouvelles Littéraires*, 9 mai 1925, cité par Rolland de Renéville, **Introduction** aux **Anciennetés**, éd. du Seuil, 1946, p. 25.

(١٩٩) في **Commerce**, n° 3, 1925, p. 52

(٢٠٠) *Quelques beaux poétes français mal connus: Saint-Pol-Roux*, **La Revue**, 15 septembre 1901, p. 628.

(٢٠١) أعيد نشر قصيدة "*دورق الماء الصافي*"- المنشورة في الجزء الأول من **Reposoirs de la Procession**, 1893 (p. 147) – في **Anciennetés**, suivi d'un **choix des Reposoirs de la Procession**, éd. du Seuil, 1946, p. 102

أما فيما يتعلق بهذا "الثدي الكريستالي"- الذي كان "بريتون" يثور لـ"ترجمته" بـ"دورق ماء"- فيكتب "م. كاروج" عن حق تماما: "دورق ماء هو مفهوم شبه مجرد من فرط العادة، وبسبب سمته النفعية التي يتنحى خلفها الواقع الشعري، بينما يعبر مصطلح "ثدي كريستالي" عن استئناف الاتصال بالواقع الشعري ويجبر على الرؤية"(*Les clefs de la poésie*, Introduction à **Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, 1945, p.34).

(٢٠٢) مقال مذكور، ص ٦٢٦.

(٢٠٣) استهلال الجزء الأول من **Reposoirs de la Procession**, éd. de 1893 ، غير مرقمة.

(٢٠٤) *La rose et les épines du chemin*, t. I de **Reposoirs de la Procession**, nouvelle édition, *Mercure de France*, 1901, p. 11.

(٢٠٥) الأول في *Introduction* aux **Anciennetés**, éd. du Seuil, 1946, p. 15-20 ، والثاني في *Introduction* au **Saint-Pol-Roux** des **Poètes d'Aujourd'hui, Seghers**, 1952, p. 75-81 . ويذكر الاثنان أن "سان-بول-رو" كان- عام ١٨٩١- ضمن مجموعة Rose-Croix Esthétique ، التي كان "بيلاندان" مؤسسها.

(٢٠٦) قارن بـ *L'Emancipation du Verbe*, dans *De la Colombe au Corbeau par le Paon*, t. II des **Reposoirs de la Procession**, nouvelle édition, *Mercure de France*, 1904

(٢٠٧) ذكره Th. Briant dans l'**Introduction au Saint-Pol-Roux** des **Poètes d'Aujourd'hui**, p. 77

(٢٠٨) "إذ إن الكلمة، لنعلم ذلك، كائن حي" (*Réponse à un acte d'accusation, suite*, dans les **Contemplations**).

(٢٠٩) *L'Emancipation du Verbe*, dans *De la Colombe au Corbeau par le Paon*, t. II des **Reposoirs de la Procession**, nouvelle édition, *Mercure de France*, 1904, p. 64.

(٢١٠) *L'Emancipation du Verbe*, dans *De la Colombe au Corbeau par le Paon*, t. II des **Reposoirs de la**

Procession, nouvelle édition, *Mercure de France*, 1904, p. 64.

(٢١١) **Préface de la Dame à la Faulx,** *Mercure de France*, 1899, p. 13 : عرض "سان-بول-رو" مـــا هـــو أساسي من أفكاره حول الشكل والإيقاع في هذه المقدمة.

(٢١٢) **المرجع السابق**، ص ١٤-١٥.

(٢١٣) Réponse à *l'Enquête* de Le Cardonnel et Vellay sur *La Littérature contemporaine*, **Mercure de France**, 1905, p. 305.

(٢١٤) لن أعاود الحديث عن قصائد نثر "سان-بول-رو" الشاب، المنشورة في Pléiade (الـــتي أسســـها) عـــام ١٨٨٦، التي سبق أن تحدثت عنها بشكل سريع من قبل، ص ٩٢ من هذا الجزء.

(٢١٥) *La Colombe*, dans **De la Colombe au Corbeau par le Paon** (*Mercure de France*, 1904), pièce datée de 1896.

(٢١٦) هذه الاستعارة الغريبة أكثر من كونها مدهشة، تعني الخفافيش، في قصيدة بنفس الاسم (**Les Reposoirs de la Procession**, 1[er] édition, 1893, p. 275 أعيد نشرها بعد **Anciennetés**, éd. de Seuil, 1946, p. 145).

(٢١٧) "إنها روعة قصيدة النثر، الموقعة والمسجوعة" (*Livres de Masques*, **Mercure de France**, 1896, p. 232). وقصيدة "حج *القديسة آن*"- التي نشرت في **Reposoirs de la Procession** عـــــام ١٨٩٣(ص٤٣-٥٠)-يعـــود تاريخها إلى عام ١٨٩٠.

(٢١٨) نشرت قصيدة *Ave Massilia* المكتوبة عام ١٨٩٩ في الجزء الثاني مـــن **Reposoirs, De la Colombe au Corbeau par le Paon** (*Mercure de France*, 1904).

(٢١٩) *L'inconnu*, dans **L'Ancienne à la Coiffe Innombrable**, Nantes, éd. du Fleuve, 1946.

(٢٢٠) في عام ١٩٣٢، على سبيل المثال، يعثر "سان-بول-رو"- في "رحلة طويلة"- على هذه الصور الأخـاذة: "ندخل كسكين في فاكهة القرى"، "أدخل المسافر مندهشا عبء الكيلومترات بين أسنانه" (ورد ذكرهـا في **Saint-Pol-Roux, Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 203 et 204).

القسم الثَّالث

قصيدة النثــــر
في الاضطراب المعاصر

"سيكون الجمال متشنجًا ، أو لن يكــــون"

بريتون، **بيان السيريالية**

"اللاوعي، اللامعقــول، اللحظــي، الــذي يمثلــون- مثلمــا تؤكــد أسماؤهم- استبعادًا أو نفيًــا للأشــكال القصديــة والمســتندة إلى الفعــل الذهني، قد حلُّوا محل النماذج التي تترقبــها الــروح".

فاليري، **منوعات III**

الفصل بين شعر "ما قبل" وشعر "ما بعد" عام ١٩٠٠ ليس عمليةً اعتباطية: ففجر القرن الجديد هو حقاً فجر عهد جديد، في الأدب مثلما في تاريخ العالم. فكل شيء سيدفع إلى تفتح (أو انفجار) شعر فوضوي للغاية، يختلف كثيرًا عن الشعر الرمزي، مثل اختلاف الأخير عن الشعر الرومانتيكي: فشروط وإيقاع الحياة نفسها قد تغيرت بفعل الآلية، والتطور المتزايد للصناعة، واكتشافات من قبيل الطيران أو الراديو التي تجعلنا نعيش حالةً متسارعةً دائمًا؛ فالسينما، والدعاية، والراديو يفتتحون ويفرضون علينا أنماطًا جديدةً في التفكير والتعبير: لقد حلت المفاجأة والصدمة والاختصارات الحادة محل تسلسل الأفكار، والتطورات البطيئة، والتوازنات المتناغمة التي تسود اللغة الكلاسيكية. فكيف يمكن للشعر- مع الأدب كله- ألاّ يتشكّل مما سيسميه "أبولينير" "الروح الجديدة"(١)؟ فستكنس عاصفة حداثة كبيرة طرق التفكير والشعور وأساليب التعبير القديمة، في آن، وستنتهي إزالة الحواجز بين الشعر والنثر (مثلما تنبأ "ويتمان"(٢) من قبل).

لكن "الروح الجديدة" ليست- مثلما اعتقد "أبولينير"- روح غزو، وتفاؤل إزاء الإمكانيات البشرية فحسب؛ فقد أصبحت- وبشكل خاص بعد عام ١٩١٨- روح استهزاء مرير وتمود إزاء إفلاس الحضارة، روح هدم تهاجم بعنف كل القيم التقليدية. وستشهد فترة ما بعد الحرب تطور شكل للشعر "يبدو"- مثلما يقول "م. شابلان"-"كأنه يساهم بشكل مباشر في كوارثنا والفوضى والتشوش، التي نرى الناس تضيع فيها بجنون لا مثيل له في التاريخ"(٣). شعر الكارثة، ذلك الذي يغضب كل المظاهر المنطقية، ويهزأ بالعقل (لأن المنطق والعقل كانا أداتي نجدة بائسة في الكون الغارق)، ويرفض كل قاعدة، لأن كل القواعد- سواء كانت جماليةً أو أخلاقية- قد تقوضت من أساسها في حقبة يسودها الفرار العام. شعر تمرد وفوضى، لا يريد أن يدين بأي شيء للصياغات القديمة، وسيصل إلى إنكار الشعر نفسه، بالسعي إلى تجاوزه.

لا ينبغي إذن أن نندهش إذا ما كانت قصيدة النثر قد ضحت بكل شيء، بعد عام ١٩١٨، فيما يتعلق بالهاجس الفني، والبحث الشكلي، في محاولة لتحقيق قفزة إيكارية نحو ما فوق الواقع. ولن تكون قصيدة النثر "الفنية" سوى مفارقة تاريخية، في حقبة لم يعد فيها الأمر يتعلق- إلى هذا

الحد- بخلق أشكال جميلة، ولا "التعبير" عن أفكار ومشاعر[٤]، قدر ما يتعلق بالبحث عن مخرج من عالم لا يمكن الحياة فيه. ومن خلال هدم كل الأشكال (بما فيه هدم اللغة نفسها)، ومن خلال التمرد والفوضى، سيطمح شعراء ما بين الحربين العالميتين- شأنهم شأن "رامبو"- إلى الوصول إلى المجهول، والعثور على أسرار "تغيير الحياة". ومع تطرف فوضوي وهدَّام إلى هذا الحد، لم يعد هناك ما يمكن أن يحل محل "التلاعب القديم بالأبيات"[٥] فحسب، ولا كل الشكل الأدبي: ففكرة الشكل نفسها قد تدمرت. فيمكن العثور على الشعر في كل مكان[٦]، أو في لا مكان. واليوم أيضًا، ورغم أن اللغة الشعرية تحاول أن تصبح أكثر قدرةً على الاتصال مرةً أخرى، إلاَّ أنها أحيانًا ما تعاني- محرومةً من كل الأوصياء الذين كانوا يحافظون عليها أحيانًا- من عدم العثور على القوة والحيوية. ولاشك أن حقبتنا ستصبح أكثر قسوة من أية حقبة أخرى بالنسبة لصغار الشعراء.

ثمة ثلاث لحظات كبيرة، إذن، في التاريخ الشعري لمنتصف قرننا، وفي تاريخ قصيدة النثر بشكل خاص:

- الظهور الأول للفكر الجديد، مع الاتجاهات الحداثية والتكعيبية؛

- الهجوم الفوضوي الكبير للدادائيين والسيرياليين، الذي أدى إلى هدم القيم الشكلية، وإعادة الوظيفة الميتافيزيقية للشعر في آن؛

- التوجهات الجديدة التي ترتسم حتى الوقت الحاضر، وهي غالبًا لصالح التحرير الذي قام به السيرياليون، والتي تسمح- ربما- باستشفاف موقع قصيدة النثر في شعر المستقبل.

الهوامش

(١) *l'Esprit Nouveau* مقال منشور في مجلة **Mercure de France**, novembre 1918.

(٢) "حان وقت الهدم الجوهري لحواجز الشكل بين النثر والشعر" (ذكره Mansell Jones, **The background to Modern French Poetry**, Cambridge, University Press, 1951, p. 80). قارن أيضًا بالتصريح الوارد ذكره فيما بعد ص ٦١٦ من هذا الجزء.

(٣) **Anthologie du poème en prose**, Julliard, 1946, *Introduction*, p. xx.

(٤) بدلاً من الشعر "الذي يعبر سواء عن الأفكار أو المشاعر"، يضع "تريستان تزارا" مقابلاً له- عام ١٩٣٤- "الشعر نشاط الروح" الذي يقود روح البحث الميتافيزيقية، عبر الرمزيين، الذين يبدو نصيبهم بلا أهمية بالنسبة للسيرياليين، وصولاً إلى كبار الطليعيين، بودلير، رامبو، لوتريامون، مالارميه (*Essai sur la situation de la poésie, Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, cité par Nadeau, **Histoire du Surréalisme**, éd. du Seuil, 1945, p. 58 et 62).

(٥) أبوللينير، **Les Fiançailles, Alcools** :

فلتغفروا لي جهلي،

فلتغفروا لي أنني لم أعد أعرف لعبة الأبيات القديمة.

(٦) "من المقبول تمامًا اليوم أن يصبح المرء شاعرًا دون أن يكون قد كتب بيتًا واحدًا، فثمة نوع من الشعر في الشارع، وفي مشهد تجاري ما، في أي مكان"، مثلما سيكتب "تزارا" عام ١٩٣٤ (*Essai sur la situation de la poésie*, dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, citeé par Nadeau, **Histoire de Surréalisme**, éd. du Seuil, 1945, p. 62).

الفصل الأول

فجر شِعر جديد
(١٩٠٠-١٩١٣)

(١) لأزمة الشعرية في بداية القرن وأزمة قصيدة النثر. أفول الأشكال الشعرية. احتضار قصيدة النثر "الفنية" (بورنا-بروفان، سيجالان). ذوبان قصيدة النثر الحرة في النثر الشعري.

(٢) توجه جديد للنثر: الآية. كلوديل. سواريس. سان-ليجيه أو بدايات سان- جون بيرس. ميلوش.

(٣) عودة متزامنة للشعر الكلاسيكي ولقصيدة النثر: الفانتازيون. كاركو، لافيسيير.

(٤) من "شعر الواقع" إلى الشعر الحداثي. دورتان وشعراء الملموس. الحركة الحداثية وتأثيرها على مفهوم الشكل الشعري.

(٥) التكعيبية الأدبية. بداياتها، وجمالياتها. تحول الأبنية الأدبية. تأثير النظريات التكعيبية على قصيدة النثر.

ربما كانت هناك ضرورة لأزمة شعرية للتمهيد لتجديد الأفكار والتقنيات. فبعد انهيار الحركة الرمزية[1]، سنشهد الجَزْر يجرف كل الأجزاء الميتة من جمالياتها، مستبدلاً بها فقط بضع غزوات نهائية، سيستند عليها الشعر الجديد: الشعر الحر، الفردانية، الاحتجاج على المفهوم الوضعي للكون، والرغبة في التواصل، من خلال وسيلة الشعر، مع الواقع العميق، وأن "تُلتَقط في فخ اللغة شذرات من الحياة الخفية"[2]. مرحلة تفكك أدبي، حيث يمكننا القول، مع "ش. موريس"، أنه مادام "لا يوجد شيء"[3]، فذلك يعني أننا في اللحظة المناسبة لظهور شيء ما ..

وعلى أية حال، فقد تحقق تحرير الشكل نهائيًّا- بشكل متواز مع الفوضى الأكثر اكتمالاً: فقصيدة النثر تواصل الذوبان في النثر الشعري وفي الأشكال الغنائيةً للرواية، أو تتجدد في شكل أكثر "إيجازًا"، الآية: والنظم- من ناحيته- يتخذ المظاهر الأكثر تنوعًا، من البحر السكندري الصارم للقصائد "الرومانس" إلى الأشكال المهشمة والهيولية للقصائد الأولى "الحداثية". وفي ظل هذا المناخ من البحث الفوضوي وقابلية التحول، ستتطور روح شعرية جديدة، تؤدي إلى تقنيات جديدة وإلى تأسيس متبادل أكثر تطورًا بين موضوعات الإلهام وأدوات التعبير للنثر وللشعر.

(١) الأزمة الشعرية في بداية القرن وأزمة قصيـــدة النثر

أضاء يوم رمادي ميلاد القرن العشرين: مات "مالارميه" توًّا، وتفرق أتباعه: ألقت الرمزيـــة باندفاعتها الأخيرة، ويكشف **استقصاء** " لو كاردونيل" و"فاليي"[٤]، عام ١٩٠٥، أنه لم تعقبها أية حركة شاملة: فـــ"المدارس" الصغيرة المولودة ميتة، التي تـــتزين بالأسمـــاء اللامعـــة، "إنســـانية" و"تكاملية" و"بذخية".. لا تأتي بشيء ذي بال للتيار الشعري، إن لم يكن، ربما، بنوع من الحماس "الحيوي"[٥] الذي ينضم لأفكار "برجسون" وحركة التمرد الكبرى ضد "رفض الحياة" التي طابت للرمزيين. عندئذ، انفتح عهد غليان وارتباك في الأدب كما في السياسة[٦]: فمن عـــام ١٩٠٠ إلى عام ١٩٠٥، نجد- مثلما يكتب "فلوريان-بارمنتييه"- "فترة فوضى كاملة، كان الشعر خلالهـــــا فريسة لأكثر صانعي الألغاز الرمزية غرابةً وأكثر المبسِّطين تدنيًا: خليط كريـــــه مـــن الخيميـــاء والسطحية"[٧]. ولا ينبغي أن ننسى أن "جيد"- بعد أن كتب "*قوت الأرض*" في هـــذه الحقبـــة- سيتخلى عن الشعر من أجل أنواع أدبية أخرى (مسرح، دراسات، رواية)؛ وأن "فالـــيري" قـــد توقف- في عام ١٨٩٢ تقريبًا- عن كتابة القصائد، ولن يعود إلى الشعر إلاَّ حوالي عـــام ١٩٢٠؛ وأن "كلوديل"، المعروف بين مجموعة صغيرة، ما يزال مجهولاً إلى حدٍّ بعيد بين الجمهور الواســـع، وسيخصص له "موكلير"- عام ١٩٠١- إحدى مقالاته من سلسلة "*شـــعراء فرنســـيون غـــير معروفين*"[٨]. وفي عام ١٩٠٥، في إجابته على *استقصاء* "لوكاردونيل" و"فاليي"، لا يرى "كاتول منديس" في المواهب الجديدة ما يستحق الذكر سوى "شاعرين كبيرين": "إدمون روستان" والسيدة "نوايي"..

والواقع أن الشعر قد بلغ النقطة الميتة (على نحو ما أشار عدة كتاب في إجاباتهم على هـــذا الاستقصاء). إنها الرواية- كنوع متعدد الأشكال أكثر فأكثر- هي التي تنحو إلى استيعاب كـــل

الأنواع الأخرى، ومن بينها نوع "القصيدة"[٩]. وينبغي وضع الحدث في علاقة متبادلة مع الأهمية المتزايدة التي يكتسبها بفعل النثر، الذي أصبحت استخداماته "الشعرية" حرةً ومتنوعة بشكل متزايد. وسبق أن أشرت إلى النتائج التي يؤدى إليها توسيع مفهوم الشعر المُنتَج في نهاية القرن: فبعد أن هاجر الشعر في أشكال أكثر حرية، شعر حر أو قصيدة نثر، يصل إلى تخطي حدود نوع **القصيدة** إلى أنواع من قبيل الدراسة والرواية والمشاهدَات. وتتمتع الرواية- بشكل خاص- بنجاح متزايد: الرواية الغنائية (مثل "*أ المابيد وميرتمون*"، وحتى "*قوت الأرض*")، و، على إثر *أنونزيو*"، وهي رواية-قصيدة تدعي أنها "التمثيل المنسجم والزخرفي للطبيعة والحياة والفكر"[١٠]. وينتج عن ذلك أن يذبل نوع قصيدة النثر أو يفقد فردانيته: فمن ناحية، تبدو الآن قصيدة النثر "الفنية"، المبنية بعناية، شكلاً مغلوطًا تاريخيًّا، ومصطنعًا ومتصلبًا للغاية؛ بينما تنحو قصيدة النثر الحرة، من ناحية أخرى- بسبب فوضويتها نفسها- إلى الذوبان في النثر الشعري للأشكال المقاربة لها، وإلى الاختلاط- بشكل خاص- بالأشكال الجديدة للرواية.

قصيدة النثر الفنية : شكل يموت

لا قصيدة نثر الرمزيين "الموسيقية"، ولا قصيدة المقاطع، تبدو متوافقةً- في السنوات العشر الأولى من هذا القرن- مع الأشكال الجديدة للحساسية والعودة إلى الملموس.

ويكشف مثالان مميزان أن قصيدة النثر الفنية في هذه الحقبة، كما شكلها الذي اتخذته خلال السنوات الظافرة للرمزية، أي القصيدة التي سيطرت عليها الغايات "الموسيقية" والأسلوبية، والتي لا يكف فيها الانفعال عن الارتباط بالهاجس الفني، قد أصبحت بالنسبة للكتاب الشبان (الذين لم يتخلصوا بعد من التأثير الرمزي) شيئًا شبيهًا بتمرين في البلاغة، بعيدًا للغاية- في أغلب الأحيان- عن مزاجهم، وسرعان ما سيهجرونها ما إن تصبح شخصيتهم أفضل تكوينًا.

هناك- في بادئ الأمر- مثال "شارل-لوي فيليب"، الذي بدأ- وهو ما يزال في المدرسة الثانوية حوالي عام ١٨٩٤- بكتابة قصيدة نثر تحمل هذا العنوان الواعد: *أرواح التماسيح الأمريكية !*"، وسرعان ما اندفع- بعد أن شُغف بمالارميه- نحو أكثر المساعي الخاصة بالمفردات وتركيب الجملة بعثًا على الدهشة: عندئذ، نرى في نثره، مثلما يقول لنا "مارسيل راي"[١١]، اندفاعًا لـ"التورطات" و"الأجواء الخانقة" و"الأوساط" و"المتسكعات" والأفعال المفاجئة مثل "يتحاذق" و"يتضوع"، فضلاً عن "الصفات اللاتينية الجديدة المفيدة، من قبيل "عالمة" و"مموهة"..."، أو الأفعال المحايدة التي تبرز "أسماء أفعال مخجلة: أمسية "محبَطَة"، وجُمل "مُشرَّدة"، وأغنية "طارئة"!"(ينبغي الإشارة هنا إلى أن عبادة "مالارميه" قد أدت أحيانًا إلى زخرفية أسلوبية حقيقية، وأن "جيد"- الذي كرر رد الفعل العنيف الذي تلا ذلك- قد أدان، عن حق، الضرر الذي ألحقه

"مالارميه" ببعض العقول الغضة والطيعة إلى حد أن أغراها بـ"تبني تركيب جملة، وطريقة في الكتابة تفترض وتتطلب منهجًا، لن تكون بدونه سوى مجرد طريقة وتصنع خالص"[١٢]). وكان "فيليب" الناثر بالولادة[١٣] يحلم بإبداع نثر يتوافق مع "الحركات الداخلية" التي تنتجها الأشياء في روح الشاعر (إنه دائمًا حلم "بودلير" القديم). لكن ينبغي الاعتراف بأن "*الحكايات الأربع للحب البائس*"- التي نشرها في "*أنكلو*" عامي ١٨٩٧ و١٨٩٨- وهي نوع من النصوص الشعرية المكتوبة في نثر متقن بوعي شديد ("ماضِ الغروب الوردي، حَدَث الغروب الأزرق الذي عاش فيه بعض الذهب"، وهي جملة ذات نزوع "رمزي"[١٤] للغاية)- تبدو لنا مصطنعة تمامًا، وبعيدةً للغاية عن الطبيعة الحقيقية لمؤلفها. فسيجد "فيليب" طريقه الحقيقي في النثر الحقيقي وفي أنواع النثر، ما إن يتخلص من هموم كهذه تتعلق بـ"التأثير" الفني.

وثمة مثال آخر، أكثر دلالة، إذ يقدم اثنين من ممثلي الجيل الجديد، ولدا عام ١٨٨٦: "ريفيير" و"آلان فورنيه". مِن هذين الشابين اللذين كانا يبلغان العشرين عام ١٩٠٥، تكونت مجموعة مجلة "*شعر ونثر*"، التي كانت تجتمع بانتظام في "*جلوسيري دي ليلا*" حول قبعة "بول فور" العريضة الحواف، الذي "كان في هذه اللحظة تلخيصًا لكل ما هو حي في الأدب"[١٥]. لكن إذا ما كان في الإمكان مقابلة العناصر الأولى للمجموعة "الفانتازية" (بالإضافة إلى الرمزيين المخضرمين مثل "موريا" و"كان")، بل و"أبوللينير"، فإن مجلة "*شعر ونثر*" لم تكن سوى "مجلة مختارات لأفضل شعراء وكتاب نثر المدرسة الرمزية"، مثلما قال مديرها "بول فور" نفسه[١٦]. فـ"ميريل" و"ماك أولان" و"ريبيل" و"شيفير" و"هـ. دي رينييه" و"لورميل"- و"بول فور" طبعًا- كانوا يقدمون عينات من مظاهر قصيدة النثر الرمزية. وسيسعى "آلان فورنيه"- على إثرهم، حوالي عام ١٩٠٩، لفترة ما- إلى "كتابة قصيدة نثر" قبل أن يدرك أن موهبته الحقيقية إنما تكمن في كونه روائيًّا. وعلى نحو رائع، توضح هذه المحاولات- التي جُمعت عام ١٩٢٤[١٧]- هذه المراوحة الخاصة بروح شابة تبحث عن نفسها: و"*لعبة اللذة*"- المكتوبة في مايو ١٩٠٩، والمهداة إلى "ديبوسي"- هي محاولة شكلية خالصة، تجربة في "الانتقال" من الموسيقى إلى الأدب: "ما الذي سيقوله السيد "جيد" عن "*لعبة اللذة*"؟ "، مثلما يتساءل "فورنيه"، الذي أرسل مؤلَّفه إلى "*نوفيل روفي فرانسيز*"[١٨]: "أسيقول أن "مال" فعل محايد ولا يمكن أن نقول "مائل"؟ أم إنه لا يجب الانتقال من فن إلى آخر؟ أسيقول أن هذا بلا معنًى؟- لم أعد أقول إنه سيكون مسليًّا، مثلما يضيف "فورنيه"، مادام ذلك يصدمك، سيكون طريفًا، إن شئت". وربما تكون هذه هي الصفة الأكثر ملاءمةً- بالفعل- لهذه التسلية الأدبية التي يوصف لنا فيها النشيد بأنه "يشبه قصرًا من الذهب والورد بين الصفصاف على حافة الماء.."[١٩]. وسيتخطى "فورنيه" هذه المرحلة، مع "*في الحديقة الصغيرة للغاية*"؛ غير أن العمل- مثلما يلاحظ صديقه "ريفيير"- "ما يزال معتدلاً بشكل زائد": فكثير من الجُمل "تشبه أشياء سبق قراءتها"[٢٠] (حتى الختام، الذي يرى "ريفيير" أنه "رائع"، يحتوي على أوزان كلوديلية للغاية (نسبة إلى "كلوديل")[٢١]. وتُعلن "*ثلاث نثريات*"- الأكثر ذاتية، والمبنية على انطباعات حول دسائس

كبرى- عن "*مولن الكبير*" بمزيجها من أحلام اليقظة المفعمة بالحنين وعالم الجِن:

> أيتها الغرفة الصغيرة البطيئة للغاية، بستائرك البيضاء، وبابك المطل على الشرفة. كنت تندفعين على طول النهارات المهجورة، في المشاهد السوداء والزرقاء الشاسعة، بين الأمطار الكثيفة والسماوات..[٢٢]

ورغم هذا، مثلما يلاحظ "ريفيير"، فمايزال ينقصها شيءٌ ما، "لا كي تؤثر فينا بعمق فحسب، بل كي تشبه تمامًا مؤلفها، وتحمل علامة أصالة بشكل مؤكد"[٢٣]. ونلاحظ- في النهاية- أن أكثر هذه "النثريات" الثلاث تأثيرًا وتفردًا أيضًا، نثرية "*الحب يبحث عن الأماكن المهجورة*"، وهي- في واقع الأمر- فصل من رواية، جزء من حكاية اعتراضية، تظهر في ليل المجهول كي تعاود- في النهاية- الغرق فيه. فروائي "*مولن الكبير*" هو الآن هنا بكامله، بتعويذاته، و"النزهات على الجواد في الطرق غير المحددة، واللقاءات المذنبَة، والانتظارات أمام الشبكة، والحفلات الغامضة التي يمنحها لك المطر والريح والأماكن الضَائعة"[٢٤]. والواقع أن "آلان فورنيه" سيستخدم مواهبه في الرواية الشعرية، ليصبح بدوره نموذجًا لكُتاب المستقبل.

ولاشك أن كلمة "جيد"- التي ذكرها "ريفيير"- قد جعلته يمعن النظر: "لم تعد لحظة كتابة قصائد نثر"، مثلما صرح "جيد" بعد أن قرأ إحدى محاولات "فورنيه"[٢٥]؛ ويعقّب "ريفيير" بوضوحه المألوف:

> نحن ندرك الآن، في هذا الجزء من أنفسنا الذي اختُبِر كمبدع، ما أراد "جيد" أن يقوله: فقد توافق فينا، بالفعلِ، العجزَ مع النوع الذي أدانه- عجز كان ينبغي الاعتراف به حقًا في النهاية.
>
> لقد أصبحت قصيدة النثر، مثلما علمها لنا الرمزيون، بفعل انعدام السنوات ببساطة، أداةً بين أيدينا العقيمة تمامًا، ولم تعد تحقق لنا أية سيطرة على حساسية الآخرين. فقد أصبحت تنطوي على شيء مضمر بشكل زائد؛ ومن بين كل العناصر التي كانت تنظمها لمؤلفها مما هو مضمر تحت طائلة الفظاظة، لم يعد من الممكن لانفعال القارئ غير أن يتقلص في النهاية؛ فهي معفاة من أشياء كثيرة إلى حد أننا عندما نقرأها نحس أننا معفون أيضًا من التأثر بها.

ومثلما نرى، فليست قصيدة النثر في ذاتها هي المقصودة، إلى هذا الحد، بكلمة "جيد"، وإنما صيغة معينة من قصيدة النثر مرتبطة بالموقف الجمالي للرمزية: القصيدة المؤلفة من مواد منتقاة، من رموز زخرفية، تهدف إلى الجمال الشكلي وتنتهي- من فرط النمنمة وإضفاء الطابع المثالي- إلى

تحطيم كل الروابط مع الواقع، وفقدان كل "حضور" محسوس. انفتحت نافذة- ومع أول هبة هواء، انفجرت فقاعة الصابون الرمزية الهشة، ذات الألوان القزحية اللامعة- بينما الضوء يتنامَى من أجل "ريفيير" و"فورنيه": "كان ينبغي القطيعة مع الرمزية ومع كل الترسانة "الذهنية" المفرطة التي تقترحها؛ كان ينبغي الخروج من الروح والقلب، والتقاط الأشياء، والوقائع، واقتيادها نحو القارئ والانفعال الذي نريد أن يبلغه.."[٢٦]. لكن أدب الحدث والملموس هذا لم يعد باستطاعته التوافق مع المتطلبات الشكلية لقصيدة النثر مثلما يفهمها الرمزيون: فهو يؤدي مباشرةً إلى السرد، حكايةً كان أم رواية. ويمكننا أن نلاحظ أن *"مولن الكبير"*، المثقلة بالشعر، ليست- رغم هذا- رواية-قصيدة؛ فقد استطاع "آلان فورنيه" أن يتجنب مخاطر هذا النوع الهجين، وأدرك وقاد مؤلفه في شكل رواية.

"لم تعد لحظة كتابة قصيدة نثر"، مثلما أعلن "جيد". ورغم هذا، تنشر *"لانوفيل روفي فرانسيز"* بعضًا منها على مضض إلى حدٍّ ما، فيما يبدو: من بينها قصائد "رينيه بيشيه" ("ب *الصغير*"[٢٧]) مصطبغةً بشدة بـ"الفورنيرية"، وذات جمال يثير السخط إلى حدٍّ ما[٢٨]- قصائد تعطي الانطباع غالبًا، فضلاً عن ذلك، بأنها "أجزاء" من رواية، مثلما لدى "آلان فورنيه". وعندما سيموت "بيشيه" عام ١٩١٣، سيخصص له "ريفيير" مقالاً يعبر فيه عن أسفه على اللهجة الكُتُبية إلى حدٍّ ما لهذا التلميذ القديم لـ"نورمال"[٢٩]. والواقع أن حذلقات "بيشيه"، واعترافات "جالو" الهامسة[٣٠]، لا يمكن أن ترضيا جيلاً يرى أن أكثر المناطق ثراءً وخصوبةً في الشعر لم تُكتشف بعد[٣١]، بما يبدو أنه يجعل إدانة "غيون" تثقل كاهل قصيدة النثر الفنية والشعر الموزون لـ"القوميين": "لا تكمن علامة الفن الانحطاطي في الفوضوية، ونفاد الصبر من أجل الإبداع بشكل مغاير، والجنون، وإنما- بالتحديد- في هذه الحكمة الوديعة التي تلجأ لذكرى إتقان تام"[٣٢]. ونعلم صرخة "ش. ل. فيليب" الشهيرة التي رددها "جيد": "نحن الآن بحاجة إلى البرابرة"[٣٣].

ولن تحظى *"بيال-جرين"* سوى على اهتمام ضئيل، وهي- المهداة إلى "فونتينا"- تروي لنا في سلسلة قصائد نثر الحكاية الرمزية لـ*"بيال-جرين"* و*"فاريلو"*، وتقودنا إلى *"بلد المرمر"*، حيث الجميلة "ذات العينين الذهبيتين المخمليتين" تنظر إلى "بيال" وهو يمر بمركبته[٣٤]. ومثلما تشير السيدة "سينكلير"، أدت *"بيال-جرين"*- التي أعقبتها *"دولورين والأشباح"* عام ١٩١١، وهي نوع من الرواية-القصيدة، إلى تصنيف "جان دي بوسشير" ضمن الرمزيين[٣٥]. ورغم هذا، فهناك- في هذا العمل الأول- شيءٌ ما يتخطى الرمزية، شعور بالجلال العميق وبغموض الحياة: "فليسر كل شيء وليدُر بروعة، وفقًا لمنحنيات منسوجة بالغموض والمهابة العصية !"، مثلما يصرخ "بوسشير" في نهاية *"دوريانيد"* (التي تلي *"بيال-جرين"* في نفس الديوان)، ويستشهد بـ*"رأس ذهبي"*: "أيا توازن الأشياء في الليل !"[٣٦]. ونحس بتأثير "كلوديل" و*"معرفة الشرق"* في جُمل من قبيل: "برتقالة تفوح على مائدة، والمشمرة تنضج في أوراقها الذهبية وتعطر الحديقة: أريد أن أبقى، وأنا في الواحة

الزرقاء"[٣٧]. لكن لدى "جان بوسشير"- منذ ذلك الحين- مزيج شخصي للغاية من حب للحياة والواقع الثري (يعرف ويحب العصافير[٣٨]، والمهن[٣٩])، والميل إلى الفانتازي، الذي يدفعه- على سبيل المثال- إلى وصف ورسم كائنات غريبة وجروتيسكية، مثل "كركدن-دجاجة"[٤٠]. ويُعرف "بوتمان" بوسشير بأنه "حالم تصالح مع الواقع"[٤١]: وبهذا البحث عن الغامض والرائع، لا في الأساطير غير الواقعية، بل في الحياة نفسها، سيبتعد "بوسشير"- أكثر فأكثر- عن الاتجاهات الرمزية كي يتخذ طريقه الخاص.

أما "سيريستيفين"، فعبثًا حاول- في مؤلفه *"قصائد نثر"*- إقحام السخرية في "آلة العود الصبيانية لشعراء الرقة"[٤٢]، كأسلوب طبيعي، وأيضًا صبر الشاعر "صاقل الأبيات"، في صانع الخطابات "الذي يصوغ سوناتات بالدقة والاهتمام الواعيين لنجار الأبنوس خلال عمله"[٤٣]، فلا نستطيع أن نقول حقًا إنه يجدد موضوعات الإلهام ولا التقنية الشكلية لقصيدة النثر. وهو يبحث، كرومانتيكي هائج، مثلما يقول لنا، عن "الجمل العظيمة النارية، والقصائد الباخوسية، الثملة بالإيقاع المجنون"[٤٤]. ولكن- رغم مبالغات الأسلوب، وأيضًا رغم الواقعية الجنونية لهذا الشعر الشهواني للغاية، تكشف تقنية القصائد اهتمامًا بالتكوين الموسيقي (وتأثير "فاجنر" واضح، وعناوين من قبيل Tannhauser وla Walkure ذات دلالة) يندرج ضمن تراث قصيدة النثر الرمزية: بناء من مقاطع شعرية، مع لازمة[٤٥]؛ بناء من أجزاء متماثلة، مع تكرار للعبارات[٤٦]- نعلم جيدًا هذا كله. وحتى المفردات- التي يختلط فيها بغرابة الكلام البذيء المقصود بالألفاظ النادرة- فهي غالبًا ما تزال ذات نزعة رمزية للغاية، مثلما- على سبيل المثال- في *"زوجة الطاووس"*:

من ذهب وزمرد، فجأةً، في الغرفة المغلقة، في شعاع ضوء
لستارة تتثاءب، السقوط البراق- مثل جرة مستعصية، تحت قدمي
عشيقة معبودة.[٤٧]

ويمكننا القول إن "سيريستيفين" يمثل نقطة وصول لا نقطة انطلاق، وتدفق الموجة الرومانتيكية الكبرى وقد ازدادت ثراء، خلال الطريق، بالعلاقات المتنوعة للمدرستين الطبيعية والرمزية.

وإذا ما كانت قصيدة النثر- بمساعيها الموسيقية والزخرفية- قد أُدينت في هذه الحقبة لشكليتها المبالغ فيها، فإننا ندرك أن قصيدة النثر ذات الشكل الصارم- بمقاطع وبنية متماثلة، ولازمات ومحارفات- لم تعد سوى بقايا ماضٍ ميت. وإذا أمكننا تجاهل قصائد "رينيه فيفيان"[٤٨]، بلا ضرر كبير، فسيكون من الظلم مع ذلك ألَّا نذكر قصائد "مارجريت بورنا-بروفان"، التي أثار مؤلَّفها *"كتابٌ لك"* حماس كثير من النقاد، عندما نُشر عام ١٩٠٨. فهذه القصائد القصيرة، الحماسية والحسية في آن، تدفعنا أحيانًا إلى تذكر *"أغاني بيليتيس"* بإيجازها، وجمالها التشكيلي:

لكن غنائيتها أكثر حدة وأصالة. وعلينا أن نضيف أننا نشعر هنا أيضًا بالتيار الغلاّب الذي يقود النثر "الفني" نحو الأشكال المنظومة: فالنثر الموزون لمارجريت بورنا-بروفان مُرصَّع بأبيات غير مقفاة، ويزعمون أن "فاجيه"(الذي كان معجبًا به) قد اكتشف فيه سوناتات موزونة ..[٤٩]. تأرجحات، لازمات، إيقاعات ثنائية (مع أسجاع في الغالب) تجعل من "*ربيع قاتل*"- على سبيل المثال- ما يشبه مادةً بديلةً للقصيدة الموزونة:

على امتداد الطرق الساحرة التي تشير إليها البوصلة وتموهها
الريح، كنت سأفقد كل أحزاني وكل شكوكي وملابسي
الشرقية[٥٠].

وينبغي الاعتراف أن أشكالاً كهذه- أيًّا ما كان جمالها (يضم "*كتابٌ لك*" قصائد جميلةً للغاية)- تملك شيئًا ما غير آني، بشكل خاص. وهي تفرض هاجس النظام والنقاء والتناغم الذي لا يتوافق بشكل جيد مع نزعة عدم الامتثالية، والاحتياج للمفاجئ والاندفاعة الفوضوية نحو الأشكال الأكثر تمجيدًا للحياة الحديثة، التي ميزت السنوات الأخيرة السابقة للحرب؛ وهي تلحق بحركة التراجع، والعودة غير المجدية إلى نظام تام، التي جعلت من مدرسة الكلاسيكية الجديدة- حينئذ- حركةً مُدانةً سلفًا[٥١]. ولاشك أنه ليس من قبيل الصدفة أن يتكشف هذا النوع من القصائد عن عودة إلى القديم، وأن توجه "م. بورنا-بروفان" مقاطعها إلى "سيلفيوس"، ويوجه "إ. جالو" مقاطعه الشعرية إلى "سينتيا"، فيما تنشر مجلة "*فالانج*" مقطوعات صغيرةً لطيفةً هيللينية لـ"ج. سيميان"[٥٢] ولشاب اختفى في سن العشرين، هو "ر. لوران"، يشيرون إلى "إيثاره المثير إلى حدٍّ بعيد لقلق" موريس دي جيران[٥٣].

والمثير أن نلاحظ أيضًا اللاآنية القصدية لهذه "المسلات" التي كتبها "سيجالان" في مقاطع نثرية صغيرة، وهو مقيم في بكين، ونشرها على ورق كوري عام ١٩١٢: عمل رائع بالتأكيد، لكن "ر. دي جورمون" يلاحظ: "إننا نشعر أننا في عالم آخر"[٥٤]. لا غرائبية هنا، وإنما إعادة خلق من الداخل لحالة روح صينية بالتحديد، أو- بالأحرى- طاوية[٥٥]. ويستلهم نفس الأسلوب النقوش المحفورة على المسلات الصينية، ذات الاستخدام الجنائزي والشعائري: هذه الحروف- مثلما يقول "سيجالان"- "لا تُعبِّر؛ إنها تعني، إنها تكون". ها هي الحروف- إذن- "تجرد أشكال الذكاء الإنساني المؤثر، وقد أصبحت فكرة حجر ذات حبيبات. بذلك، فهذا التكوين الصلب، وهذه الكثافة، وهذا التوازن الداخلي وهذه الزوايا، إنما هي خصائص ضرورية مثل الأنواع الهندسية للكريستال"[٥٦]. فن نحتي وصارم، لا علاقة له بالشعر الأوربي. و"*مسلات البيئة*" الأجمل والأكثر دلالة هي "مراسيم امبراطورية أخرى، وفريدة. نخضع لها أو نرفضها، بدون تعليق أو تفسير عديم الجدوى"[٥٧]. وتكتنف قصائد من قبيل "*مديح وسلطة الغياب*" و"*اسم خفي*"[٥٨]- في شكل جامد ومضطرم في آن- موضوعات "الغياب"(هذا الغياب الذي "يشكل السر الأكثر بعثًا على الدوار

للفكر الطاوي"، مثلما يقول "ف. دي ميوماندر"(٥٩)، و"النظام" الخفي الذي يحكم بصرامة عالم الرجال.

مديح وسلطة الغياب

لا أتظاهر أبدًا بأني هنا، ولا أني أجيء ارتجالاً، ولا أتخذ ملابس وجسدًا، ولا أني محكوم بالثقل المرئي لشخصيتي.

ولا أجيب على المراقبين بصوتي؛ وعلى المتمردين بعين قاسية؛ على الوزراء المخطئين بإيماءة تعلق الرؤوس بأظافري.

إنني أحكم بسلطة الغياب المذهلة. وقصوري المائتان والسبعون المنسوجة فيما بينها بالأروقة المعتمة تمتلئ بآثاري المتعاقبة.

وتعزف الموسيقات في شرف ظلي؛ ويحيي الضباط مقعدي الخاوي؛ وتقدِّر نسائي على نحوٍ أفضل الليالي التي لا أتنازل فيها.

مساويًا للعبقريات التي لا يمكن إنكارها لأنها غير مرئية- لن يستطيع أي سلاح أو أي سُم أن يصيبني في مقتل(٦٠)

شعر كهنوتي، لا تقوم فيه تماثلات الأسلوب المنظمة ببراعة إلاَّ بترجمة رؤيا للعالم ذات تناسقات ثابتة. لكنه شعر- وهذا بديهي- غريب بشكل جذري عنا في جوهره. ومن الصعب بالنسبة لأوربي من القرن العشرين أن يشعر أنه "أُخِذ" بعمق بهذا الفن الآتي من عالم آخر، بهذا الشعور الكهنوتي، بهذا الاحترام لنظام امبراطوري وسكوني، وبهذه السيطرة على المشاعر. تحقق قصيدة النثر هنا كثافة وصلابة الكريستال، لكن جمود خطوطها تجعل جمالها أكثر سهولةً في الإعجاب بها لا في الشعور بها: وعلى النقيض، ولأنه يعشق الحياة والحركة إلى حد التعلق بالفوضى، يتطلب الجيل الصاعد- في بداية القرن العشرين- من قصيدة النثر الحيوية، والاندفاع، والصراخ.

ذوبان قصيدة النثر الحُرة في النثر الشعري

وقد أدى رد الفعل على الشكلية، والعودة إلى الانفعال و"الإلهام"، إلى نتائج لم تخلُ من إثارة قلق بعض العقول: "كرد فعلٍ على المؤلَّفات ذات البراعة الخالصة، يتجه الميل اليوم إلى أن يجعلنا نرى في انعدام مهارةٍ ما علامةَ قوة وإلهام مُلح. ولا يُراد انتظار شيء سوى الموهبة، ومع أقل شيء،

سيُعلن عن التصميم المتفوق للعمل، لأنه لا يبدو أن أي عنصر رصين قد عكر صفو اللغة الساذجة لمزاج معين"، مثلما يكتب "شلومبيرجيه" في العدد الأول من "*نوفيل روفي فرانسيز*"، في فبراير ١٩٠٩. وربما ينبغي البحث أيضًا عن أسباب أكثر عمقًا لرد الفعل هذا على "المُنجَز finfini" (ويمكننا القول إنه رد فعل يميز جانبًا كبيرًا من أدب قرننا العشرين)، الذي تتم معارضته بـ"اللامُنجَز infini" الذي تنطلق إليه كل الفراغات، وكل إرجاءات مؤلِّف غير مكتمل. وثمة مظهر كامل لعصرنا يتبدَّى في الميل إلى التخطيطات والأجزاء وأدب "الإشارات": أعمال "لافورج" غير المنشورة، ومذكرات "بودلير"، وأفكار باسكال، ورباعيات "شنييه"، ونثر "رامبو" الوامض والمبتور .. وسيؤثر "*نارسيسس*" لجاسكيه و"*يوريديس*" لبول دروو- إلى حدٍّ ما- بالقدرة الغامضة للصمت الذي يمتلئ بالمجهول ، والذي يجوِّف لنفسه مكانًا بين "أعضائه المبعثرة" ربما أكثر مما كانت ستفعله الأعمال المكتملة. وفي حديثه عن "*موت نارسيسس الوقور والشهواني*"، يستعيد "إ. جالو" كلمة "أناتول فرانس": "تمنحنا بعض المقطوعات غير المكتملة فكرة الكمال"، ويذكر "هيراقليطيس" و"بارمنيديس" و"كولريدج" و"نوفاليس"، ليقول: "أن نفكر أو نكتب، لا يعني دائمًا التحديد الدقيق لما هو صائب أو جميل؛ إنه يعني- في أغلب الأحيان- أن نفتح للروح نافذةً على اللامحدود"، ويضيف: "هناك أجزاء تتصدع مثلما حوائط الروح"[٦١]. ومن جانبه، سيرى "ر.شواب" أن "المظهر الجزئي" لـ"*يوريديس*" لدروو، يمنحنا بشكل أفضل "الإحساس بالكل"، لأنه متخلص من الانتقالات التقليدية[٦٢].

ولاشك أن هذه الأعمال المجزأة- "*نارسيسس*" و"*يوريديس المفقود مرتين*"- لم تظل على هذا الحال بعد الموت المبكِّر لكاتبيهما[٦٣]- وربما يكون ذلك أحد أسباب الانفعال الذي تثيره فينا. ورغم هذا، يتخلق هنا "نوع" جديد من قصيدة النثر، ينضم إلى تكوين الموزاييك لدواوين من قبيل "*أغاني بيليتيس*" أو "*بيال-جرين*"، لترسم- من خلال وحدة أجزائها- صورةً وحكاية؛ لكن المقاطع المتعاقبة هنا ليست مبنية باعتبارها "قصائد" مستقلة، فهي تحتفظ (عن قصد أو غير قصد) بهيئة الأجزاء، وبمظهر عدم الاكتمال؛ ويمكننا الاعتقاد أن سلطتها الإيحائية تتضاعف فيها، وأن الانفعال يسري فيها أيضًا بشكل أكثر اضطرامًا، وأكثر مباشرةً: "هناك (مثلما يقول "ج. بندا" عن "*يوريديس*") تولد الصور والإطالات والزخارف الفنية- فضلاً عن جمالها الخاص، وبشكل واضح- في نفس دفقة الانفعال الذي تريد أن تزيده ثراءً قبل فوات الأوان"، و- "بعد أن تظل مغمورةً بهذا الانفعال وبلوغها الدقيق، تضاعف فيها القوة عندئذ عشرة أضعاف"[٦٤]. وهكذا تنحو الأجزاء الأولى من "*موت نارسيسس الوقور والشهواني*"- التي نشرها "ج. جاسكيه" في عدة مجلات[٦٥]- إلى أن تكون قصيدةً بطبيعة الحال؛ ونتذكر "*السنتور*" عندما نقرأ في "الجزء" المهدَى إلى "جيد" عام ١٨٩٩:

إن الكهوف هي سكني الطاهر؛ ترعد فيه الريح، وتثور فيه

> الينابيع المختبئة؛ تُسكرها رفرفات اللقاح؛ وفي الحواجز الداخلية يرتعش أحيانًا الفوسفور اللامع. وفي التوتر، وأنا ممدد على سرير من الخَلَنْج، على عتبة هذه القصور العميقة، أسمع- كأنما من صدر هائل- صرخة الأشياء وهي تتصاعد. إن صوت العالم يباركني..[٦٦]

ولأن أجزاء الرواية- المكتوبة متعاقبةً بعد ذلك- على النقيض، و"مسرودة" بشكل أكثر قصدية، فهي تبتعد عمدًا عن النوع الشعري[٦٧].

وعلى النقيض، أراد "بول دروو"- الذي عكف طوال ستة أو سبعة أعوام على مخطوطه- إلغاء الأجزاء الأولى من "*يوريديس*"، على أساس أنها روائية بشكل زائد، وتحتوي على "حدث": فهو لم يكن يريد- على الإطلاق- أن يكتب "حكاية صغيرة"[٦٨]. ورغم هذا، تقدم غنائية "دروو" خصائص ذات جمال شكلي، وبريق لفظي، وثراء ووزن تشرف نثرا ينتظم بشكل متناغم، ويمتزج في صلابة بأسمنت بناء معماري قوي. لكن "الزخارف، والصور، ولحمة هذا الأسلوب الغنائي نفسه، يتم التقاطها وتقديمها كأنها ماتزال في حالة احتراق: غنيمة نهب متحقق في حريق"، مثلما يكتب "ش. دي بو"[٦٩]. ولهذا تختصر بعض المقاطع إلى إشارات غنائية، وصرخات فرح أو ألم ("من سيهبني ثلاثة أيام من سلام، ثلاثة أيام تكفين وسلام ! لأكون على الأقل مستريحا تحت نخلة، بالقرب من ماء هادئ ووليد !")[٧٠]، وصور أخاذة ("كانت الشهوة، كان لها وجه ذو تعبير مرعب ورغم هذا بلا عينين، بلا أنف: لحم وفم")[٧١]؛ لكن ثمة مقاطع أخرى تمثل قصائد حقيقية، قصائد جميلة للغاية عن الألم والزهد- مثل هذه:

> صعوبة الحياة في غروب الشمس، أيتها اللحظة القاسية ! ينبغي الخروج.
>
> ها هو الليل الشبيه بجسر ذي قوس واحد، قوسه عال وواسع، وعندما نتورط فيه، يصبح أسود تقريبا.
>
> إنه يربط الحقول الطافية، والغابات البعيدة والشارع المظلم.
>
> أحب أن أعبره، وأدخل بعزم في الريف؛ يقابلني فلاحون ويحيونني؛ تنسحب البيوت من المشهد؛ هي التي كانت تلتمع ببياضها في الشمس، بوقاحة؛ بإنسانية تنحني شجرة حور على الأشواك المنتصبة مثل رجال، وتختلط جنبات زهور رقيقة ومنتفشة بالغابات البعيدة. أغوص في الظلام الذي يبخل بالكلمات، في الوحدة الباردة، العدائية؛ وتتفادى ورقة الشجر نظرتي، والغصن

يبتعد إذا ما اصطدمتُ به، والوردة التي أطأها ترتفع خلفي.

من الذي سيعلمني أن أعيش هذا البلد الذي تشعر فيه الريح والشجرة والربوة بمشاعر البشر؟

ورغمًا عني، وبقلبي، أسائل الأشياء الفانية[٧٢].

ويظل عمل "بول دروو" أفضل مثال للتوازن- شبه الكامل- بين صيغة قصيدة النثر وصيغة الرواية- توازن يصعب المحافظة عليه بين نوعين تطرح قوانينهما تعارضات فيما بينهما (مثلما سبق القول). وقد شدد "ج. دي فوازان"- عن حق في حديثه عن "دروو"- على مخاطر مشروع كهذا: "إن كتابة رواية غنائية، أي مؤلَّف تكون حبكته حبكة روائية حقيقية، لكن شكله يحافظ- رغم هذا- على سحر القصيدة، لهي مغامرة أدبية سعى إليها أكثر من كاتب، وفشل فيها معظمهم، فيما يبدو. فنغمة قصيدة النثر تبطئ من الحدث وتضعفه، ويتخذ رسم اليومي- بفعل هذه النغمة نفسها، من ناحية أخرى- سمتًا غير واقعي، ومثيرًا للسخرية في أغلب الأحيان". والواقع أن "قصيدة النثر تتضمن موضوع قصيدة، وأيًّا ما كان جمال بطلة القصة المحكية، فمن الصعب عليك وصفها لنا بطريقة محددة تجعلها تعيش تحت أعيننا. فالنغمة الغنائية تمنع ذلك"[٧٣]. ولهذا السبب، نعتقد أنه من الأسهل المحافظة على "وحدة النغمة" الشعرية في الرواية المكتوبة من مقاطع، حيث تتوازى فقط قمم الكثافة الغنائية الكبرى، وتظل الحكاية التي تربط بينها تحتية، والانتقالات مضمرة. ويحافظ الشكل الذي تبناه "بول دروو" على الفرصة الشعرية للعمل الفني، بشكل أفضل من صيغة "جيد" (الذي أدى اختياره لشكل المذكرات في *"أندريه والتر"* إلى اقتراب كل مجموعة من قصيدة النثر، دون أن تبلغها)، أو صيغة "باريه" الذي اختار- في *"رجل حر"*- تقديم روايتين للأحداث، الأولى نثرية والثانية شعرية.

وحتّى في مؤلَّف من هذا القبيل، لا يمكن لشكل "القصيدة"- رغم هذا- أن يتحقق مع إدخال عنصر روائي: فكثير من المقاطع تصبح قيمتها أقل في حد ذاتها مما في علاقتها بمجمل العمل؛ فأساليب التعبير المكتشَفة، والاندفاعات الغنائية، والصور والرموز، تُستخدَم في **التعبير** عن حالات روحية أو في **وصف** "أزمنة" سرد بما يحدد منحاه، أكثر مما في خلق عالم "شعري" حقيقي، أي مستقل.

ما الذي يمكن قوله إذن عندما يتعلق الأمر لا بـ"روايات في قصائد"، بل بـ"روايات قصائد"، وهو نوع سيمتد فيه لفترة من الزمن تأثير الرمزية و"أنونزيو"؟ هنا، تصبح انتقادات "ج. دي فوازان" في الصميم: فلنحاول إذن إعادة قراءة روايات "مارسيل باسيليا"[٧٤]، و"كونتيسة نوايي" أو "بول آدام" (الذي لم يجد "جان روبير" حرجًا في أن يكتب أنه قد "تبنَّى جمالية "مالارميه" في الرواية"!)[٧٥]. لكن نهاية القرن التاسع عشر كانت قد شهدت ميلاد انتقادات حادة

لنثر معين يتمتع بغنائية صاخبة وعظمة لفظية تمامًا[٧٦]، تجددت فيه أخطاء "النثر الشعري" لنهاية القرن الثامن عشر.

وكانت مبالغات كهذه حتمية، بعد أن طالبت الرمزية بالتحرر الكامل للشكل: فإذا ما قبلنا- مثل "روبير" عام ١٩٠٩- بأنه "لا يوجد حاليًّا سوى شعراء يكتبون شعرًا أو نثرًا"[٧٧](أو- مثل "ر. دي جورمون"- بأنه لا يوجد سوى شكل واحد هو القصيدة)[٧٨]، فما من مبرر يجعلنا لا نجمع تحت بطاقة "قصيدة" كل الأنواع الأكثر تنوعًا، الحكاية والدراسة والرواية .. كل ذلك ليس جديدًا، ولا نشهد هنا سوى استمرار هذا الاتساع (أو التفكيك) لمفهوم القصيدة الذي بدأ منذ نهاية القرن التاسع عشر مع التكاثر الفوضوي للأشكال "الشعرية". ولا يثير الدهشة أن يتحدثوا عن قصيدة نثر- في "*فالانج*"- بصدد قصيدة "*حبال الكروم*"[٧٩] التي نشرتها "كوليت ويلي" (ولاشك أن صفحات مثل "*ليلة بيضاء*" و"*النار الأخيرة*" و"*يوم رمادي*" مشحونة كلها بالشعر)، أو في "*نوفيل روفي فرانسيز*"، عن **قرويات** "جيرودو"[٨٠]؛ ولا يصح إلاَّ أن نسمي هذين الكاتبين شاعرين، كل منها خالق لعالم أصيل وعذب- وبالتأكيد أكثر من أغلب الشعراء متقطعي الأنفاس الذي يجهدون أنفسهم عبثًا لمنح بعض الحيوية لشعر النَّظم الذي أصبح مصابًا بالأنيميا. ولكن، ألا يتضح لنا إلى أي حد- من جرَّاء التوسع- يفقد مفهوم القصيدة كل دقة، وكل تحديد، و- بعد قليل- كل وجود محدَّد ؟

هناك حقًّا- في الثماني أو العشر سنوات الأولى من القرن- أزمة حادة في قصيدة النثر: ولأنه تم استبعاد قصيدة النثر ذات الشكل الصارم على وجه العموم، فهل سيقع على عاتق قصيدة النثر الحرة- التي دمرتها فوضويتها نفسها- أن تذوب وتختفي في النثر الشعري، وتكتفي باستحداث مبادئ تزيد من ثراء الأشكال الجديدة للحكاية، والرواية، و"المشاهدات"؟ وقد بدأ الكتَّاب المهمومون بكتابة **قصائد** حقيقية والعثور على نظام داخلي[٨١]- وليس شكليًّا- يرتابون في الشكل المنثور، وأخذوا يتوجهون نحو شكل أكثر إيجازًا، وسيطًا بين النثر والشعر الحر، هو الآية.

(٢) توجه جديد للنثر : الآيـــة

في حديثه عام ١٩١٤ عن التقنيات الشعرية الجديدة، يشير "فلوريان-بارمنتييه" إلى "أن هناك شيئًا يدهشنا في بادئ الأمر، هو أن أكبر الغنائيين المعاصرين من قبيل "بول كلوديل" و"ســـان-بول-رو" و"هان رينيه" و"بول فور" و"أندريه سواريس"، قد تخلوا عن الشعر للتعبير في نثر مُوقَّـــع يكيفه كل منهم لمزاجه الخاص ..". وفي تعليقه على نجاح "المرحلة الغنائية" و"الآيـــة"، يضيـــف: "سيكون هذا تطبيقًا جديدًا وأكثر منطقية للشعر الحر، الذي يتميز القطع فيه- في أغلب الأحيان- بأنه غير مبرر وعشوائي. وهكذا، ستتمتع الغنائية بأداة وسيطة، أقل سطوة من الشعر وأكثر مرونة وموسيقية من النثر"[٨٢]. شكل هجين بالفعل، والوحيد بلاشك الذي يستحق حقًا هذه الصفة الـتي تضفى عن خطأ على النثر الشعري أو على قصيدة النثر (اللذين هما نثر)، أو- بسبب خطأ آخـر- على الشعر الحر (الذي هو شعر). ولاشك أن الآية هي "بيت شعر": لكن فقط بذلك المعنى الواسع للغاية الذي يعنيه "كلوديل" عندما يُعرِّف بيت الشعر بأنه "فكرة يعزلها فراغ"[٨٣]. والآية تُوجهها- من ناحية أخرى، مثلما يمكننا القول- نزعة مناقضة لنزعة الشعر الكلاسيكي، أكثر سلاسة وقُرباً من الإيقاعات الحرة للنثر، لتبدو الآية غالبًا لا كبيت مُوسَّع ومتمدد، يغطي عدة ســطور، بـــل- بالأحرى- كنثر ينحصر ويتكثف كلما جعلها التوتر الغنائي أكثر حساسية للشعر. لقد تأثر مـــن تبنوا الآيات- بشكل عام، وبقوة- بالتوراة، التي تشكل التماثلات فيها والتوازيات والتناقضـــات نوعًا من "القوافي المنطقية" التي يمكن استخدامها في النثر كما في الشعر، وتأثروا أحيانـًــا أيضـًــا بــ"ويتمان"، الذي يوحد أسلوبه- الشعري والخطابي في آن- منابع الشعر والنثر؛ ومثل الكثيرين، خضعوا أيضًا لتأثير أقدمهم وأبرزهم، "كلوديل"؛ وسأذكر بأن "كلوديل" يعتبر آياته "لا تفكيكـــا للشعر الكلاسيكي، وإنما التطور الأرقى والأخير للنثر. ولا نجد هذه السلســـلة لـــدى الشـــعراء الفرنسيين الكبار، وإنما في التعاقب غير المنقطع لكبار كُتاب النثر، الذي يبدأ من جذور لغتنا حـــتى آرثر رامبو"[٨٤]. فكلوديل و"سواريس" و"ميلوش" و"سان-جون بيرس" هم شعراء اعتقدوا أن النثر

والشعر "سيفيدان من تزاوج منابعهما"(٨٥).

كلوديـــل

حدد "كلوديل" موقفه من الشعر في مؤلَّفه *"تأملات واقتراحات حول الشعر الفرنســــي"*، الذي كتبه عام ١٩٢٥(٨٦). وهو- من ناحية- يرى في الشعر "العنصر الأولي للغة .. فكرة معزولة ببياض الصفحة"(٨٧)، مُركَّب من "أفكار وصور وذكريات ومفـــاهيم وتصـــورات"(٨٨)، ينبغـــي (بالنسبة للشعر على الأقل) "أن يمنحها الوقت من خلال الفقرة، على الأقل لمدة ثانية، كي تتخـثر في الهواء الطلق، وفقًا لحدود معيار يسمح للقارئ أن يدركها للوهلة الأولى مع البنية والنكهة"(٨٩). ويمكننا **البياض**- عمومًا- من التطابق مع مظهر الفكر الإبداعي الذي يتحقق في "طلقات" متتالية: من هنا، يتميز الشعر عن النثر(٩٠).

لكن "كلوديل"- بعد أن قام بهذا التمييز الشكلي بين الشعر والنثر- يبادر، من ناحية أخرى، بأن يضيف- فيما يتعلق بالأدب الفرنسي- أن "الشعر ليس غالبًا سوى نثر "راق"، فيما النثر، من جانبه، مشحون ويموج بالأبيات الفطرية"(٩١). إن مقالته عن الشعر الفرنسي هي كلـــها هجـــوم عنيف ضد البحر السكندري الكلاسيكي، ومتطلباته المزعجة، ومظهره "التعليمي الميكانيكي"(٩٢): وهو يواجهه بـــ"وسائل عروض سيستند- بشكل خاص- لا على العدد .. بـــل علـــى كميـــة وعلاقات الجرْس"(٩٣)، وسيذكر أمثلةً لهذا "التناغم الداخلي للإصاتات" لـــدى أســـاتذة نثرنـــا، "باسكال" و"بوسويه" و"رامبو". فمن الذي لا يعرف الصفحات الشهيرة التي خصصها "كلوديل" لتقنية "رامبو"(٩٤)؟

ولأن الشعر جميعه- في فرنسا- قد لجأ إلى النثر، فإننا نجد أنفسنا في طريق مسدود: فـــ"تقنية البحر السكندري، إذا ما أفسدت وجمَّدت حساسية الفنان، وإذ سيطرت على الأذن التي لا تسمح إلا بالإيقاعات الأولية، والإصاتات المتماثلة في الصوت، فإنها تركت كنزًا كبيرًا من الملذات يرقـــد في أعماق اللغة الفرنسية، دون أن يتمكن كاتب النثر- المشغول من ناحيته بمساع أخرى، والمنقاد في المجرى الموحَّد للكتابة- من استخدامها منهجيًا"(٩٥). أما كيفية الخروج من هذا الطريق المسدود، فذلك ما سيكون على شعراء العهد الحالي أن ينكبُّوا عليه، مع الاستفادة من الدرس الذي قدمـــه "موريس دي جيران" و"رامبو"(٩٦): والواقع أن "الشعر والنثر قد بلغا اليوم نقطة تطور سيستفيدان فيها من تزاوج وسائلهما"(٩٧).

ذلك إذن ما أراد "كلوديل" أن يفعله: توحيد النبضات التنفسية لبيت الشعر "المعزول ببياض الصفحة"(٩٨)، مع ثراء توافقات النثر الإيقاعية والتناغمية. ولا تأتي وحدة آيتـــه- مثـــل البيـــت الكلاسيكي- من العدد المحدَّد للمقاطع اللفظية، ولا من "الأجزاء" المنطقية، مثل الشعر الحر، بل من

"بث الفكرة" المكتملة في ذاتها، لتشكل كُلاً.

هنا يتدخل تمييز، ربما لم تتم صياغته بشكل كاف، بين آية المسرحيات الكلوديلية وآية القصائد. فلا يمكننا أن نطبق نفس تعريف الآية على *"رأس ذهبي"* و*"أناشيد"*، على سبيل المثال. وربما يمكن- بشكل خاص- تطبيق الملاحظات الشهيرة لـ"ريفيير" عن الإيقاع "التنفسي" الذي يكشف عن الحالة العميقة للمتكلم، ويتنوع معه على آيات المسرحيات المكتوبة كي "تُقال"[٩٩]: والحق أننا نشعر في كلمات "سيبيس" الأولى- في بداية *"رأس ذهبي"*، التي ذكرها "ريفيير"- بتقزز محيِّر، وأن الأبيات "تهوي بإرهاق":

ها أنا ذا

غبي، جاهل،

رجل جديد أمام الأشياء المجهولة،

وأدير وجهي نحو "العام" وقوس الجسر المطير، قلبي متخم بالضجر ![١٠٠]

ويذهب كلوديل في هذا الإتجاه إلى ما هو أبعد، سواء بالسعي لجعل "توتر" الكلمات محسوسًا به (بما يتوافق مع توتر ذهن من ينطق بها[١٠١]) من خلال وسائل طباعية[١٠٢]- أو بتقطيع البيت كي يتبع تقطعات النَّفَس، مثلما في هذه الأبيات المستمدة من *"رأس ذهبي"*[١٠٣]:

آه

انتصار !

يا له من مجد ! أي قلبٍ إنساني من القوة كي يتحمل هذا !

وبالمقابل، وبالتناقض مع هذا الإيقاع الدرامي والنفسي بشكل خاص، تبدو آية *"أناشيد"* خاضعةً لإيقاع ذهني قبل كل شيء: وعليها ينبغي تطبيق ملحوظة "مادول": "لا يتوافق كل بيت، مثلما نعتقد كثيرًا، مع انبعاث النَّفَس، وإنما مع انبعاث الفكرة"[١٠٤]، وهذا ما يفسر السبب في أننا نجد- في أحيان كثيرة في *"أناشيد"*- آيات طويلةً نسبيًّا، تقدم فترة (زمنًا) من الفكرة، لتسجل في "ومضة عقلية" واحدة كلاً كاملاً من الأفكار أو المشاعر[١٠٥]: عندئذ، نرى الآية تعود إلى مبادئ النثر، هذا النثر "ذي المقاطع" المعزولة بالفراغ، الذي كان "برتران" و"لامنيه"، على سبيل المثال، يعرفان قيمته:

أيها النحوي في أبياتي ! لا تبحث أبدًا عن الطريق، ابحث عن المركز ! قُم بالقياس، افهم الفراغ المدرَك بين هذه النيران المنعزلة ؛

ألا أعلم أبدًا ما أقول ! أن أُصبح علامةً في حالة عمـــل ! ألاَّ أنخسف في حركتي ! (ليس سوى الضغطة البسيطة ليـــدي كـــي أحكُم).

فلأحافظ على ثقلي مثل نجمة ثقيلـــة مـــن خـــلال الترتيلـــة الحافلة![١٠٦]

ومن الصعب الحديث هنا عن إيقاع "تنفسي"، فطول الآية لا يتوافق مع مدة النَّفَس، لكـــن مع "انبعاث للفكرة" معقد إلى حد أن يتطلب عدة سطور: فالأمر يتعلق هنا حقًّــا بــــ"إيقـــاع الفكرة".

وآية "كلوديل" تقترب أيضًا من النثر بمزاوجتها بين وسائل البلاغة ووسائل الشعر: ولنقـل- بالأحرى- إن البلاغة هي الشعر بالنسبة لكلوديل، لأنها حركة، ولأنها تفرض على اللغة تصـورات حيوية- ما يسميه **الجملة أو العنصر**[١٠٧]؛ فوجود كلمة **بلاغة** يميز الجملة الـــتي يشـــرح فيـــها "كلوديل" أن الشعر الحقيقي في فرنسا موجود في النثر: "كل ما يوجد في اللغة الفرنســـية مـــن ابتداع، ومن قوة، ومن عاطفة، ومن بلاغة، ومن حلم، ومن قريحة، ومن لون، ومـــن موســـيقى تلقائية، ومن شعور بالكليات الكبرى، كل ما يستجيب بأفضل الطرق- باختصار- للفكرة الـــتي نتصورها بشكل عام عن الشعر منذ "هوميروس"، لا نجده لدينا في الشعر، وإنما في النـثر"[١٠٨]. إن "كلوديل" يمنح الشعر الفرنسي- الذي أصابته بالهزال محظورات مبالغ فيها ورقة مفرطـــة- الـــدم الأحمر لبلاغة مشبوبة، وخطابية قادمة من أعماق الكينونة. وهو يأخذ من النثر شـــعريته، كـــي يعيدها إلى الشعر. ونرى جيدًا- كي لا نذكر سوى مثال واحد- كيف تتيح الآية الحرة متابعـــة حركة توسُّع الصدر، والانتشار التدريجي للفكرة، والإيقاع في الأبيات الأولى من *"الروح والماء"*:

بعد الصمت الطويل الذي ينفث الدخان،

بعد الصمت المدني الكبير لعدة أيام وهو ينفث الشائعات والأدخنة،

نَفَس الأرض في الزراعة وزقزقة المدن الذهبية الكبرى،

فجأةً "الروح" من جديد، فجأةً الزفير من جديد،

الضربة الصماء للقلب فجأة، الكلمة الممنوحة فجـــأة، زفـــير الروح فجأة، الاغتصاب الخاطف، امتلاك "الروح" فجأة![١٠٩]

ولأنني غير مضطرة هنا لدراسة الآية الكلوديلية بالتفصيل، فسأكتفي بملاحظة أخيرة حـــول هذا "الشعور بالكليات الكبرى"، الذي ألهـــم "كلوديـــل" التـــأليف الـــتركيبي أو- إن شـــئنا-

السيمفوني(١١٠) لهذه "الأناشيد الخمسة الكبرى"، التي تطور بغزارة موضوعات متشابكة: والواقع أن الأمر يستحق أن نسجل أن قصيدة الآيات تنحو- بفعل قانون جوهري- إلى أن تكون قصيدة **طويلة** (وسنراجع الأمر بصدد "سان-جون بيرس" و"ميلوش")، أي- مثلما يشير "كلوديل"- (أن تكون) "أي شيء آخر إلاَّ مجموعة قصائد قصيرة"(١١١). وربما يكون أكثر دقةً القول إن الآية وحدها يمكن أن تسمح للشعراء الذين يتمتعون بنَفَس طويل من مقاربة القصيدة المسهبة ذات الإلهام الملحمي (*أناباز* لسان-جون بيرس) أو "الغنائي" على غرار "النشيد" اليوناني ذي التكوينات الكبيرة (ألم يكتب "سواريس" إلى "كلوديل"- في حديثه عن "*ربات الشعر*"- "إن أولى الألعاب البيثارية*، لدى (الشعراء) الحديثين" قد خرجت من قلمه؟)(١١٢). فالتتالي الذي لا ينتهي من البحور السكندرية يؤدي- مثلما تثبت التجربة- إلى تصاعد ملل لا يُحتَمَل(١١٣)؛ وبالنسبة للنثر، شعريًا كان أم لا، فإنه ينتهي دائمًا- عندما يتخطى طولاً معينًا- بالتحول إلى رواية أو بحث فلسفي؛ فهل سأكرر مرة أخرى أن "قصيدة النثر" الحقيقية موجزة **دائمًا** ؟

ستصبح القصائد المبنية على الآيات- إذن، وبشكل عام- منظمة بشكل واسع، دون أن تكون، رغم هذا، رابسودية - مبنية على بعض الموضوعات الكبرى، لتتطور انطلاقًا منها بطريقة خطابية وموسيقية (أو دائرية) في آن. وذلك ما يعني أنها تدخل ضمن فئة القصائد المبنية، الخاضعة لنظام صارم، وأن كتابها يصنَّفون ضمن شعراء الانسجام والديمومة، ضمن منشدي القوى الأبدية، الذين يقبلهم الإنسان "المتصالح" بشكل صاف:

> سأكتب قصيدةً لن تكون أبدًا مغامرة عوليس بين
> "الليستريجونات" و"السيكلوبات"*، بل معرفة **الأرض**،
>
> قصيدة الإنسان الكبرى في النهاية فيما وراء الأسباب الثانوية
> وقد تصالح مع القوى الأبدية،
>
> **الطريق** العظيم الظافر عبر **الأرض** المباركة التي تصالحت كي
> يتقدم فيها الإنسان المنقَذ بمحض الصدفة !(١١٤)

بين النظام والتمرد، اختار شعراء مثل "كلوديل" و"سان-جون بيرس" و"ميلوش"- مرةً وللأبد؛ أو أن شعرهم، بالأحرى، يفترض نظامًا كونيًا للإنسان مكان فيه، وحيث كل تمرد لا يبدو هدامًا فحسب، وإنما عبثيًا وساخرًا.

---

* مهرجان إغريقي كان يقام في "دلفي" كل أربع سنوات، تكريمًا للإله "أبوللو".

* **الليستريجونات** ؛ **السيكلوبات**: عماليق أسطورية ذات عين واحدة.

وها هو- بالمقابل- كاتب وضعوا تشاؤمه و(فكره) "العبثـــي"(١١٥) في مواجهـــة النظريـــة الكلوديلية المتسقة والمتفائلة؛ كاتب شارك "كلوديل" أفكاره- (وتأثرت لغته وشكله الغنائي بـه)- حول ضرورة تحرير الشكل الشعري(١١٦)، لكنه لم يتمكن- رغم هذا- من إيجاد شـــكل **واحـــد** يتحقق من خلاله. وقد يبدو مبالغًا فيه القول إن "سواريس" لم يتمكن أبدًا من كتابة "نشيد Ode" على النحو الذي حلُم به طويلاً(١١٧)ـــ وإنه يخلط في أعماله الغنائية كل الأشكال الحرة، الآية والنثر الشعري وقصيدة النثر؛ وذلك- بالتحديد- لأنه لم يتمكن أبدًا من أن يدرج في حياته وفي فكـــره هذا النظام الرفيع الذي كان يتوق إليه(١١٨): ورغم هذا، ألا يمكننا الاعتقاد أن هذا الـــتردد بـــين أشكال متنوعة للغاية (في أسلوب يُعبر توتره الغنائي عن نفاد صبر، وغضب داخلي)، وهذا الخليط من محاولات فخيمة (مثل البناء الشاسع، ثلاثة في عشرين قصيدة، الذي يعرض- في ديوان "صـــور *العظَمة*"- الصراع بين "جوبيتر" و"تيتان"، وبين الله والإنسان)، وهذه النثريات المتعددة العنـــاصر مثل "*ها هو الإنسان*" التي كانت تثير غيظ "جيد" إلى حد بعيد، لأنه لم ير فيها سوى "كومـــــة" و"أفكار أولية ومسودات روائع أدبية"(١١٩)، تتوافق مع شكوك روح في تناقض مستمر مع نفسها؟ كعَدَمي يكره العدم(١٢٠)، ومعاد للولع بالفنون، سينتهي به الحال إلى ألاَّ يرى شيئًا آخر خـــــارج الفن(١٢١)، وعدو للبشر تثير وحدُته غيظه(١٢٢)، فإن "سواريس"- في الفن أيضًا- كـــاتب مولـــع بالنظام ويتركنا لفوضى "أفكاره" و"رؤاه"(١٢٣). كلاسيكي مغرم بالكليات الكبرى ولن يخلَّـــد إلاّ ببعض المقطوعات القصيرة والرومانتيكية بشكل عنيف في أغلب الأحيان. ومن السهل أن نستخرج من هذا المؤلِّف "مقطوعات لمختارات" ينساب نثرها، ذو الروعة اللفظية والاستعارية دائمًا، أحيانًا في شكل آيات، وأحيانًا في مقاطع أو فقرات متلاحمة إلى هذا الحد أو ذاك: هكذا يذكر "ف. دي ميوماندر" "*موسيقى الأفلاك*"، التي تختتم أول عمل شعري لسواريس، "*صور العظَمَة*":

> قصور حصينة، حيث كل صخرة وكل حجر شمس مشذبة مثل
> الماس،
>
> قصور فيها السماء مرج.
>
> ومتنزهها وحديقتها، كل شوارع العدم الكبيرة العميقة..(١٢٤)

ويعبر عن إعجابه بـــ"هذه الحرية الجامحة والجميلة التي كانت لرامبـــو في "إشـــراقات"(١٢٥)؛ وأن "موكلير"- الذي يرى في "*ها هو الإنسان*" عملاً بلا أي طابع أدبي، و"هامشيات" "صاحب رؤى موسوعية"- يقتطع منها رغم هذا "قصيدة جميلة للكمان"، "منتحبة" (وهي نوع من التأمل في نـــثر شعري)(١٢٦)؛ ويتحمس "تيبوديه" لختام هذا الديوان نفسه، "*على سرير الشمس*"(١٢٧):

> أقيس السرير الذي لا أغادره أبدًا.

أستلقي على كتف البحر، وألصق خدي بخد النهار،

ينبغي أن أنتهي، بزفرة أخرى، مع هذه الشمس الحمراء التي تجعلكم تخفضون عيونكم. رايات يونيو، زهرة على الفم، حبة كريز بين شفتي المدى، الذي ما كان له أن يضحك في حدائق الظلام، من قطف باقة العالم وأكل هذه الفاكهة؟

لا تلمسوني بعد ذلك. الشمس داخلي، تحرقني. أجعل من نفسي رماداً، وأحمل تماثيل الأقدم من قرون القرون، جسدي الملحي الذي شهد الحريق على ضفاف البحر الميت.

أنا الحياة التي تحمل جثتها الكبرى.

كلي من رماد، أستنفد قواي: لأنني من نار.

ويضع "كلوديل"- بدوره- إصبعه على صفحتين من "*درع فلك البروج*" ("درع الرموز" هذا، مثلما يقول "سواريس"[١٢٨])، تجعلانه "يقشعر من الجمال العظيم"[١٢٩]- صفحتان تذكرنا لغتهما الغنائية، الفخيمة، والمكثفة، بـ"*معرفة الشرق*" (سواء استطعنا الحديث عن تأثر أم لا):

هادئ مثل الضوء، الذي هو صرخة الذوبان، صوت النفير هذا الذي يمسك بالعلامة الأبدية. إنه من الحدة والصفاء إلى حد أننا لم نعد نسمعه في مد الفضاء وجَزْره، لأنه الجوهر، والشكل، والمادة، والأداة والسمع. الله لا يؤثر في الإنسان إلاّ من خلال الإنسان. ضوء، ضوء كل شيء ! شعاع الشمس هو نواة النواة، بويضة المادة. من أجل أن تخصبها روح الإنسان !

سَكينة، قصر أسمى، لابد أن أصعد إلى الشرفة الامبراطورية، المقر الصيفي لمملكة الهروب، سَكينة، أمنية حياتي كلها، خريطة كاملة لا شيء فيها يُذكّرنا بما تركناه. أحلم بالسَّكينة الاحتفالية للشمس على حوائط ما كان حصن بابليون، وأن أحمل إليكِ، في الأعالي، حياتي فاكهةً فريدة، لفمِكِ، هاوية النضارة..[١٣٠]

وعن هذا الكتاب الأخير، قال "ريفيير" إن قراءته كانت "مدهشةً ولا تُطاق"[١٣١]: فالمناخ مخلخَل، حيث نسمع فيه النداء الأليم للشاعر يرن في اتجاه الفرح والسكينة والحياة- نداء لا يجيب عليه سوى الموت: "أنا الموت كله. كلي شيء يموت، فهو قد مات داخلي"[١٣٢]. هكذا تبدو مؤلفات "سواريس" كلها كأنها مسكوكة بقدرية الموت، ومتجمدة في اندفاعتها إلى الغزو: فحتى

من الناحية الشكلية، لا يستند هذا النثر المدهش- داخليًا- على هيكل روحي، ورؤية متماسكة للعالم قد تمنحه القوة والمقدرة؛ فهو يحترق، لكنه لا يضيء: "كلّي نار، كلّي من رماد"، يمكننا أن نجعل "سواريس" يقولها بالاقتباس من "*سرير الشمس*". ومن هنا، يكمن الحكم بالغ القسوة الذي أصدره "آلان فورنيه" على هذا "الحشد من الصرخات البليغة"، الذي لا يعدو "أن يكون محاولة في **الشعر**، على نمط كلوديل"[١٣٣]. ولأنه عجز عن خلق "عالم" شعري حقيقي، لأن مبدأ الهدم يأكل شعره داخليًا، فسيتحول "سواريس-كايردال" نحو النثر في النهاية (وقائع، مقالات وحكايا الرحلات).

سان-ليجيه-ليجيه أو بدايات سان-جون بيرس

لن يكون هناك ما هو أكثر زيفًا من تقسيم **قصائد** "سان-جون بيرس" إلى قسمين، القصائد التي كتبها قبل عام ١٩١٤ باسم "سان-ليجيه-ليجيه"، وتلك التي كتبها بعد ذلك باسم "سان-جون بيرس": فما من شعر يمثل **وحدة** مثله؛ ويمكننا- انطلاقًا من ديوان "*مدائح*"(١٩١١)- أن نرسم كل خطوطه الكبرى. ولن أذكر عنه شيئًا هنا[١٣٤] إلاّ من أجل تحديد **موقع** هذا الديوان الأول، ومنحه مكانته ضمن الجهود التي بذلتها حينئذ مجموعة كاملة من الكُتاب: مكانة حددها "فاليري لاربو" منذ عام ١٩١١ في مقالة نشرت في "*فالانج*"[١٣٥]، حيث يجعل من "سان-ليجيه-ليجيه" صهرًا لـ"الأخلاف المباشرين لرامبو"، وبشكل خاص "فارج" و"كلوديل": شعراء يمكن تمييزهم، من ناحية، برغبتهم في إطلاق سراح الشعر، وبألاّ يقتصر أبدًا على "المشهد الداخلي" والمجاز الزخرفي (وسيتسع الشعر معهم لأبعاد العالم، سواء في الامتداد الفضائي أو العمق الزمني)- وبمساعيهم اللفظية، من ناحية أخرى، ورغبتهم في "خلق" لغة لهم، وشكل أقرب إلى النثر من الأوزان الكلاسيكية.

لكننا نشعر أيضًا- في "*مدائح*"، مثلما في "*أناشيد*" كلوديل- بشعر مفعم بالنسغ والقوة والبلاغة، وغنائية غير ذاتية، لكنها كونية بشكلٍ ما، لا تكسر البحر السكندري فحسب، بل أيضًا الأشكال الضعيفة إلى حدٍّ ما من الشعر الحر: شعر تتزاوج فيه أدوات الخطاب بأدوات الشعر. شعر قوي، لكنه شعر **منظّم** على نحو خاص: تحكمه- بالنسبة للجملة- الثنائيات "الإيقاعية الثابتة"، والبحر السكندري والمقطع الثماني، التي تمنح مظهره الاتزان والسمو (ذلك منذ أول قصيدة نشرتها مجلة "*نوفيل روفي فرانسيز*"، قصيدة "*صور إلى كروزو*"[١٣٦])؛ أما بالنسبة لمجمل العمل، فثمة شعور قوي للغاية **بقصيدة** مبنية بناء قويًا ومتناغمًا: ونجد، في قصيدة "*كي نحتفل بطفولة*"، المنشورة في "*نوفيل روفي فرانسيز*"، في أبريل ١٩١٠، موضوعًا عامًا، هو المديح المرتبط بموضوع "الوضع السامي"[١٣٧]، الذي يستمر من البداية إلى النهاية، ويتشابك في إيحاءات شتى؛ وتؤدي استعادات

الكلمات والتعبيرات(١٣٨)، والبدء بكلمة في ثلاثة أجزاء من ستة بكلمة "يا نخيل !"، إلى أن يسيطر على القصيدة نوع من نظام يتوافق- فضلاً عن ذلك- مع "الموضوع" المعالَج:

إلى اليمين

ندخل المقهى، إلى اليسار نبات المنيهوت

(أيتها الأشرعة التي نطويها، يا أشياء المديح !)

ومن هنا كانت الأحصنة الموشومة جيدًا، والبغال ذات الوبر المحلوق، من هناك كانت الأبقار ..(١٣٩)

نجد هنا (مثلما ذكرت من قبل، لدى "كلوديل") ميلاً إلى النظام الشكلي، و"إحساسًا بالكليات الكبرى" يمد جذوره في إحساس عميق بالنظام الكوني، يصاحبه تفاؤل إزاء الخليقة: كل الأشياء في مكانها، كأنها جميلة ولذيذة وتستحق المديح:

إذ أستدعي كل شيء، سأذكر كم كان كبيرًا؛ إذ أستدعي كل حيوان، كم كان جميلاً وطيبًا(١٤٠).

إن حكمة ونُبل النباتات والحيوانات تشهد على "نجاح" الخليقة هذا، مثلما تشهد عليه اللغة الرنانة والرائعة في "*مدائح*":

.. وهذه الصخب وهذا الصمت ! وهذه الأخبار في السَّفَر،
وهذه الرسائل عبر المد والجَزْر، أيها السُّكر في النهار!(١٤١)

.. تتخذ حكمة النهار شكل شجرة جميلة ..(١٤٢)

إن المزج بين الكلمات الغامضة، والعامة (حيوانات، شجرة ..)- بشكل قصدي(١٤٣)- والكلمات الغريبة، والمزج بين المجرد والملموس يتيحان الفرصة للصور المدهشة ("وجوه بلا لون لها لون البابای والملل، كانت تتوقف وراء مقاعدنا مثل نجوم ميتة .."(١٤٤))، والمزج بين الأوزان الثنائية والتعديات المعبرة، مما يفرض على الصورة والحياة مفرطة الحيوية للأقطار الاستوائية(١٤٥) طابعي العظمة والديمومة، اللذين لن يكفا أبدًا عن تمييز شعر "سان-جون بيرس". فأي شكل أفضل من الآية كان سيلائم هذا الشعر المفعم بالعظَمة والبلاغة الرنانة، الذي كانت وظيفته تبدو كأنها **تقديس** الأشياء في احتفالية مهيبة ؟ هكذا، وجد الشاعر شكله منذ البداية: ومع التمكن المتصاعد، سيستخدم الآية لبناء هذه السيمفونيات الرحبة التي ستُسمَّى "*أناباز*" و"منفى" و"*رياح*".

ميلوش

إذا ما كُنا نستطيع أن نضم "ميلوش" إلى الشعراء الذين سبقوه، رغم أن أهم أعماله تقع فيما بين عامي ١٩١٦ و١٩٣٠، فذلك- أولاً- لأن نضج مفاهيمه الفلسفية والشعرية قد تحقق على ضوء تجربة داخلية تمامًا، لم تلعب فيه "المدارس" ونزعات المرحلة أي دور: فميلوش (بعيدًا عن أعماله المبكرة[١٤٦])، لا ينتمي لأية مجموعة أدبية، ويقع شعره (مثل بلاد الطفولة هذه التي يستدعيها)، "في ماضٍ خارج الزمن"[١٤٧] وعلى صعيد يعثر فيه المرء- فيما وراء "أراضي الصخب الليلي هذه"[١٤٨]- علَى أسئلته الكبرى الأساسية، ويسعى إلى استشفاف وجه الله؛ وذلك أيضًا لأن موقع "ميلوش" محدد تمامًا ضمن شعراء النظام الأبدي وكون متصالح، في رؤيا توصل إليها عبر شكوك وقلق أربعين عامًا.

وإذا ما تركنا جانبًا مؤلفات سن الشباب، المكتوبة في نثر شعري وفي آيات (التي يدين شكلها بوضوح إلى "كلوديل")، "*مفيبوسيت*" و"*الشعائر العاشقة*"[١٤٩]، ومسرحية "*ميجيل مانارا*"، التي كُتبت في آيات مرقمة في البداية، ثم أعيدت كتابتها نثرًا بناءً على طلب المؤلف[١٥٠]، فإن "ميلوش" يستخدم في قصائده الصوفية شكلين رئيسيين: قصيدة النثر، المكتوبة في قطعة واحدة أو المكونة من مقاطع طويلة إلى هذا الحد أو ذاك، وأفضل مثال لها هو "*مزمور ملك الجَمَال*"، التي يمنحها تكرار اللازمة انتظامًا معينًا في البنية:

> من جُزر "الانفصال"، من امبراطورية الأعماق، أسمع صوت قيثارات الشموس يتصاعد. وعلى رؤوسنا ينساب السلام. والمكان الذي نحن فيه، يا "مالشوت"، هو منتصف "الارتفاع".
>
> إن الدموع الخصبة المراقة في فكرة إلى "أبي"، والعوالم الذهبية تضيء جمال الهاوية. رأس ملكية تستند رغم هذا على قلبي، أي رعب وفير تقرأه في ذاكرة الليل! أيتها الملكة، كوني امرأةً حقًا بالرحمة السامية. بيضاء تمامًا بشفقة العظَمة، فكّري في أكثر المهجورين، في الخالق. المكان الذي نحن فيه، يا "مالشوت"، هو منتصف "الارتفاع"[١٥١].

-والآية، المستخدمة بشكل خاص في "*ترتيلة المعرفة*" و"*الألغاز*"[١٥٢]. وإذا ما كان صحيحًا أن "ميلوش" ، مثلما يتذكر "أرمان جودوي"، كان يعتبر الآية "شيئًا رهيبًا، ضد الطبيعة"، مضيفًا أن التوراة لم تكتب في آيات، وإنما في جُمل نثرية مرقمة[١٥٣]، فيمكننا اعتبار "آية" ميلوش- هي أيضًا- شكلاً للنثر تنعزل فيه الجملة داخل الفراغ (وأحيانًا ما تشكل مجموعة الجمل كتلة، "المركَّب" الذهني، كي نستعيد عبارة "كلوديل"): شكل بطيء واحتفالي، يلائم تمامًا نصوص

التعليم النظري مثل *"تراتيل المعرفة"* أو *"ألغاز"* المكتوبة لنقل إلهام معين ونشر درس صوفي وميتافيزيقي رفيع: هكذا يصبح لكل جملة ثقلها وهي معزولة، لتطالب بالتأمل فيها (بل التعليق عليها، مثلما هو الحال مع آيات *"ألغاز"* المائة والسبع)، قبل إعلان الجملة التالية. وفي حين أن النثر هو شكل الصلوات (قارن بـ*"صلاة هيرام"* التي تلي *"ألغاز"*) والتأملات الغنائية، فإن اللغة الرصينة والاحتفالية للآية تضفي بلاغة سحرية على هذه القصائد التي يقترح فيها "ميلوش" على نفسه- وقد انفصل عن "شعراء الطبيعة" وعالم رموزهم "العائمة والعقيمة"(١٥٤)- أن يعثر على "لغز اللغة"(١٥٥) والطاقات الغامضة للكلمات كي يطلعنا على المعرفة السامية:

ها هو مفتاح عالم الضوء. من سحر الكلمات التي أجمعها هنا،

يستمد ذهب العالم المحسوس قيمته الخفية(١٥٦).

هذا الشعر السحري، الذي يقودنا- في أغلب الأحيان- نحو أراضي "الخفائية"* الخطرة أو الصعبة(١٥٧) أو التأمل الميتافيزيقي(١٥٨)، ألا يزال (شيئًا) أدبيًّا؟ في *"ألغاز"*، القمة الرفيعة والغامضة لأعماله، "يلتقط" ميلوش "معارف يعتبر تساميها أكثر دلالة أيضًا من الكلمات التي تترجمها، وأفكارًا تسترد حجابها على الفور في الذاكرة التي تستقبلها"(١٥٩). وها هو كيف يطرح "آدام"- في بداية القصيدة- مسألة "كون-لاشيء":

مُنح مفهوم الـ"لاشيء" المقدس كي أعلم أن الـ"لاشيء"
وحده يفصلني عما هو كائن وما أكون فيه:

الـ"لاشيء" هو كلمة عرفان بالجميل لـ"المسافرين النبلاء".
هو مدخل ومخرج "المتاهة".

مفهوم الـ"لاشيء" هذا، من أين يأتي لي، لي وأنا "حركة"،
وبالتالي مكان وزمان ومادة ؟

أنا، الشيء، كيف تصرفت إذن كي أستخرج من فكرتي عن
الـ"لاشيء" الختم الجنائزي العظيم الفراغ الأسود والثلجي؟

إذ إن الماء الجسدي المكان الزمان لم ينسكب في وعاء فراغ
قديم. و"الحجر" المكان-الزمان لم يُقذَف به في فراغ موجود من
قبل. الفراغ مكان. والواقع أن المكان نفسه المحروم من الأثير هو

---

* إيمان بالقوى الخفية وبإمكان إخضاعها للسيطرة البشرية.

مادة لا تنفصل على نحو ما عن الحركة المطابقة للزمن. لم يكن للفراغ إذن أن يظهر دون أن تظهر في نفس اللحظة الأكوان.

مكاني الوحيد إذن هو هذا الذي نفث في الـ"لاشيء" سراب نشوة "جمال" **العالم**.

وفي آيات *"ترتيلة المعرفة"* و*"مزمور النضج"*، من الممكن أن نجد تسلسل الصور والرموز أكثر سهولة، وأكثر "شعرية" حقا، ومن خلالها يصف لنا "ميلوش" المسار الروحي الذي اتخذه:

إلى البلد الذي يُشرب فيه الحب ببطء، مثل حصان أبيض، من منابع الامتداد والديمومة(١٦٠).

ولا يقل عن ذلك حقيقة أن كل هذه القصائد تقع- بعد عامه الأربعين(١٦١)- على مستوى لا يخص الفن: وقد أكد "ج. دي بوسشير" على مدى ابتعاد هذا الشعر عن "صنعة الفنان وناظم الشعر"(١٦٢). فالأمر يتعلق هنا بـ"رسائل" صوفية، تصدر عن عالم شمسي تتم السيطرة فيه من الأعالي على كل الشواغل البشرية، على مستوى جمالي أو شعوري: هذه اللغة، التي يصبح فيها كل اهتمام بـ"التأثير" غريبًا، لا تهدف إلى التأثير فينا، ولا إلى أن تجعلنا نفهم بوضوح (ويعلم "ميلوش" تمامًا أن التجربة الصوفية لا تواصلية)(١٦٣)- بل إلى أن تصل فحسب، في جذور الكينونة نفسها، إلى هذه الذاكرة العميقة للإنسان، التي أوت إلى "أقطار داخلية تظل دروبها محظورة- بشكل طبيعي- على الوعي"(١٦٤)، الذي يشتعل فيه "شمعدان المعرفة الذهبي"(١٦٥).

"الرجل الذي لم يوقظ فيه هذا النشيد فكرةً أو انفعالاً، وإنما ذكرى، وذكرى موغلة في القدم، سيبحث- من الآن فصاعدًا- عن الحب بحب"

مثلما يكتب "ميلوش"(١٦٦): فشعره كله يبلغ حد الصلاة.

(٣) عودة متزامنة إلى الشعر الكلاسيكي وإلى قصيدة النثر : الفانتـــازيون

إن الشعراء الذين تحدثت عنهم هم شعراء الاستمرار والنظام: شعراء القوى الكونية الأبديــة أكثر من كونهم شعراء الدوامات وهواجس القلب الإنساني، شعراء الخطابات أكثر مـــن كونهــم شعراء البوح، شعراء التركيبات الكبرى لا الإشراقات الموجزة. ولأنهم يقعـــون خـــارج المباشـــر والعابر، فلن يستطيعوا الادعاء- لنفس هذا السبب- التعبير عن عصرهم، وأنهم يستخلصون لنـــا نكهته الخاصة وإيقاعاته المميزة: وبشكل خاص عندما تكون هذه الفترة هـــي فـــترة التســـارع والديناميكية غير المتوقعة. لكننا سنشهد- بعد فترة من التكيف، كأنها فترة انتظار تُترجَم في الشعر إلى حصيلة سلبية لأعوام ١٩٠٠/١٩٠٨- تَشكُّل وتحول اتجاهات جديدة والشعر عامة وقصيـــدة النثر (أيضًا) التي تعاود الميلاد، هنا وهناك، في أوساط الفانتازيين، وأيضًا لدى حاملي لقب الشـــعر "المباشر" والملموس، حتى قبل أن يستفيد من الاندفاعة القوية لحركتي الحداثيين والتكعيبيين.

والواقع أنه منذ حوالي عام ١٩١٠[١٦٧]، تتبدّى نهضة قصيدة النثر، وتسمح لنا بالاعتقـــاد أن الأزمة الحادة التي تحدثت عنها ربما كانت- في حقيقة الأمر- صحية بقدر ما كانت حتمية. فقـــد أعادت قصيدة النثر إلى نفسها، بعد تخلصها- في آن- من وَخَم الرمزية ووهـــن الكلاســـيكيين: وأيضًا حرية مخاطر التزييف الناجمة عن تواطؤها الخطِر مع أنواع أخرى. وهي بمقدورها أن تصبح- والواقع أنها ستصبح- الأداة الممتازة التي ستعبر الأجيال الجديدة بفضلها عن اتجاهاتهـــا العميقـــة ورؤيتها الأصيلة للعالم.

ومن الطريف الإشارة إلى أن تجديد قصيدة النثر يتوافق- إلى حدٍّ ما- مع العودة إلى أشـكال النظم الكلاسيكية. فالتاريخ الأدبي يكرر نفسه:نتذكر أن أتباع "مالارميه"-الشعراء الأوركستراليين وغيرهـم- الذين لم يتبنوا الشعر الحر، قد وجدوا في قصيدة النثر، حوالي عام ١٨٨٧، متنفسًا مـــن

نوع ما لاندفاعتهم نحو الحرية الشكلية؛ وعلى نفس النحو تقريبًا، سيقوم شعراء عام ١٩١٠ تقريبًا- "الفانتازيون" الذين عادوا إلى الشعر الموزون- بالعودة في نفس الوقت إلى قصيدة النثر، التي يتم تبنيها كشكل ثانوي، إذا صح القول، قائم إلى جانب الشعر الكلاسيكي من أجل تلقي كل ما سيجعلها تفرقع، كل ما سيتأبّى على الحداثة، الفريدة، والنبرة الجديدة لهذه القصائد التي يتم التعبير فيها عن أحلام اليقظة الغريبة، وحُمّى تعب الجيل الشاب: هذا "البوهيمي" الذي تسلط وقتئذ على "*الأرنب الرشيق*" وحانات مونمارتر، والذي كان يوزع وقته على الفتيات والمناقشات الجمالية الكبرى ومظاهرات رفض الامتثالية والانشغال بالوجبة التالية(١٦٨).

واعتبارًا من عام ١٩٠٩، سنتمكن من قراءة قصائد نثر "كاركو" في مجلة "*ريفولوسيون إستيتيك*"، التي سيجمعها في ديوان "*غرائز*" (عام ١٩١١)، وديوان "*إلى ريح الصباح المتشنجة*" (١٩١٣).

"من بين المؤلفات المعاصرة، الخاضعة للقوانين الصارمة لقصيدة النثر، والموسومة بعلامة "إشراقات" القاطعة، ما من شيء- باستثناء ***متاهات*** "روبير دي لافيسيير"- قادني إلى هذا الحد من البُعد، عبر المجال المظلم لأحلام اليقظة والشبقية، سوى بعض المقطوعات الصغيرة التي جمعها "فرانسيس كاركو" عام ١٩١٣ في "*إلى ريح الصباح المتشنجة*"، مثلما يكتب "ف. شابانيكس" في تقديمه لكاركو في مجموعة "*شعراء الوقت الراهن*"(١٦٩). وعدد من هذه القصائد، التي يدور إطارها المألوف في الحانات الصاخبة والحانات الحقيرة، يقارب- ليس بدون مخاطر- النثر الوصفي. ويولد الشعر من الإحساس بالغموض المحيط، من هالة عالم الجان الغريب الذي أحيانًا ما يُحمِّل وقائع منفرة: فهذه الخمارات، وهذه الأماكن الرديئة تصبح مداخل الحلم والهروب "لا يهم إلى أين خارج العالم". ويتلاشى الديكور الحقيقي، ويفقد صلابته: "يهبط السقف بالتدريج: إنه متحرك وخرافي. وتتأرجح كتلته الثقيلة، و- معها- كل المنزل الملبَّد بالغموض"(١٧٠). ولاشك أن الشعور بالغموض المديني، وأيضًا خليط الرغبات الغريبة، والضيق النفسي، والضجر في قلب اللذة، يعود بشدة إلى "بودلير"؛ وقصيدة مثل "*مناخ الحلم*" ربما تدفعنا إلى أن نتذكر بشكل زائد قصيدة "*دعوة إلى السفر*"(١٧١). لكن ربما يكون مجحفًا ألاّ نعترف أن باريس "كاركو" ليست باريس "بودلير"، وأن إرادة "الحداثة" تتخذ- هنا وهناك- مظاهر مختلفة للغاية. لكن موضوع الذكرى والندم - البودليري إلى حدٍّ بعيد- يتخذ لدى "كاركو" نبرةً شخصيةً إلى حدٍّ كبير، مرتبطةً بشعور حاد بهروب الزمن والشباب الضائعين نهائيًا: مثلما في "*الذكرى*" و"*فينوس مفترق الطرق*":

> فينوس، إن عُرَيكِ العاجي، السام والمزهر بصور رمزية، يطارد أصائلي الشتوية الطويلة. كم من اللحظات قضيتها، أمام النار التي تحمَر، وأنا أتذكر وجهك وضحكتك الكبيرة الصامتة التي تلوي فمك. لقد ظل اليوم الضبابي معلقًا في الهواء، وأحيانًا ما كانت

صرخة القاطرات، المتصاعدة من النهر، توقف حياتي[١٧٢]..

واليوم أيضًا يهتم "كاركو" بقصيدة النثر: لقد خصص- بالفعل- مقالين لاستدعاء أسماء أساتذة النوع: برتران، بودلير، لوترايامون، مالارميه، دون أن ينسى فيرلين ولافورج[١٧٣]. ومما يدعو إلى الأسف أنه سها عن أن يحدثنا عن محاولاته الخاصة، وأيضًا عن قصائد صديقه "روبير دي لافيسيير" الجميلة بشكل غريب: لكنه أعلن- في موضع آخر وبقوة- عن إعجابه بمؤلف "*متاهات*" و"*حرمانات إلهية*"، فيما ذكر لنا بعض التفاصيل عن شخصيته الغامضة. فاعتبارًا من علم ١٩١٣، قدم كاركو "كلوديان" في مجلة "*فير إيه بروز*" ضمن الشعراء "الفانتازيين"، إلى جانب "أبوللينير" و"توليه" و"بيللوران": فهو- على ما كتب- "يمتلك خيالاً حادًا ومرضيًا دائمًا، ولأنه عثر على طريق الفراديس الاصطناعية، فهو لا يبالي بالانحطاط إلى سعاداتنا الإنسانية المتواضعة"[١٧٤]. إن "كلوديان"، أي "لافيسيير"، كان معيدًا مع "كاركو" في ليسيه "آجان"، وهو الذي أرسل نثريلت بهذا التوقيع إلى "*لافالانج*" و"*بويزي*" و"*كتابات فرنسية*"[١٧٥]. وقد نشر نفس العدد من "*فير إيه بروز*" أبرز قصائد متميزة لكلوديان: من بينها قصيدة "*حياة*" التي تصف وجودًا متوهمًا يتآكله شر غامض: "هكذا يتشكل عالم خيالي ومحدد بشكل سيء حوله، عالم هو مركزه، وجذره هو هذه الغريزة المضطربة والسيئة التي يحملها في روحه .."[١٧٦]. وفي "*بوهيمية فنان*" و"*من مونمارتر إلى الحي اللاتيني*"، يقدم لنا "كاركو" تفاصيل أخرى عن صديقه الغريب: "كان يبدو أنه ينبثق فجأة من "حياة أخرى" دائمًا، و"من عالم آخر"، مثلما يكتب[١٧٧]؛ وعلى نحو خاص ما يضيء- في يوم فريد- الإنسان والقصائد في آن: "ذائقته الخفية وشغفه بالعاهات وجحود مدينة كبيرة، قاداه في كل مكان حيث يضطرب ويتجمهر ويهتاج- في ضيق رهيب- الإنسان الذي نخرته رذائله، وقد كتب فيما بعد، بمعرفة عميقة بالأوساط المستعصية على الاختراق، قصائده القصيرة المفعمة بالعذاب الأليم[١٧٨]. ولاشك أن الكثير من كتابات النثر ستكرس- ابتداءً بالحقبة السيريالية- لـ"الحديث العجائبي" وغوامض الحياة الباريسية[١٧٩]؛ لكني لا أعتقد أن هناك من نجح بشكل أفضل من "لافيسيير" في أن يوحي- في آن- بالحياة الغامضة والغريبة للمدن ("من ملتقى طرق إلى ملتقى طرق أصل إلى مكمن الحياة الخفية، إلى قطب المدينة المحجوب"، مثلما يقول في "*متاهات*")[١٨٠]، والأعماق المضطربة لقلب إنساني: ثمة هنا حقًّا- حسب تعبير "بودلير"- "سحر إيحائي يحتوي، في آن، الشيء والذات، العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه". ولا يمكن لأية اقتباسات أن تعطينا فكرةً عن الدوار المثير للقلق، والشعور بالمجهول الخطِر الذي نتوفر عليه من هذه الرحلات الدهليزية "في المدينة الأخرى"[١٨١]، هذا الغوص نحو هدف "يكمن أبعد من أي فضول ومن كل ألم، **في مكان ما أسفل**- أعمق مما وصل إليه رصاص المسبار"[١٨٢]، هذه الانحدارات التي يبدو أنها تقودنا، أحيانًا، "نحو لعنة النار الأصلية"[١٨٣]، والتي تقطعها- هنا وهناك- صرخة تراجيدية: "نحتاج، في كل لحظة، إلى كون .. فلينفجر الموت ويكشف وحدتي!"[١٨٤]. ويمكن- على الأقل- أن ننقل الإحساس بالفن المتمكن للغاية للكاتب عندما نورد هذه القصيدة بكاملها،

التي "تشهد في آن على صرامة حادة وسحر لفظي بلا نظير"، مثلما يقول "شابانيكس":

> أنّا ستيل، التي كانت تهبط الشارع، عبرت وسارت بمحاذاة الرصيف. وأنا كنت أنصت لجرس محطة القطار، الذي كان يدق، على بوابة ضخمة غريقة في الشفافية البنفسجية والزرقاء، يصخب أكثر من أجراس "والبورجي". كانت الدقات الغريبة تهتز واحدةً واحدة؛- وانتظرت عبثًا أن يحدث شيء؛- أما العابرة، فقد مستتي بمعطفها، لكني لم أكن أعرف شيئًا عنها، ولا أنها تُدعَى أنّا ستيل، ولمحتُ فقط وجهها المتجعد الرديء، نظرة عاهرة أو مدلّكة تخرّمها الرذيلة، وأشاحت عني في الحال.
>
> كنا بعيدين للغاية .. وأخريات ألم يكنَّ محبطات تحت المرايا العاكسة، مجروحات بطريقة أقل وحشية بلاشك؟ في حديقة منازل وشوارع، وأعمدة مزخرفة بشخصيات مقدسة، حديقة قمرية مع ذلك، يا إلهي! والنداءات المبحوحة للتراموايات مثل صرخة الطواويس على العشب، والرجال الصُّم المهرولون، وألف نار نجمية.. لم تكن لديّ أذنان سوى لقياثر الليل الغريبة، لهذا الليل الكهربائي الرقيق: هن أيضًا هل سيسمعن؟ وعلى أية أسرَّة يتمددن، وفي موت أي صمت، سيستسلمن لليل؟
>
> هكذا، ما الذي كان بمقدوري أن أعرفه من ألوهيتهن؟- تمثلاً من أجل حياة لعزلتنا، لم أبحث أبدًا عن أنّا ستيل بين رفيقاتها، اللاتي، حول محطة القطار الأرضية وتحت الماسات المفقودة من السماء، كنَّ ينثرن في السر قلب بيرسفون.

نرى هنا أية صور، وأي سحر تحوُّلي يجعلون محطة باريس وعاهرات شارع "لاشابيل" الكبير، والديكور الخرافي و"آلهة" أسطورية حديثة(١٨٥)، تعرف- هي أيضًا- لحظات صاخبة ..

وفضلاً عن ذلك، يُذكِّرنا "لافيسيير"- من نواحٍ أخرى- بالفاكهة العلمية الغريبة لواحد من قبيل "جاري"؛ ومحادثاته مع العدد الذي يصحبه "الموكب الفريد" لمشتقاته الإسمية(١٨٦)، وأيضًا قصيدة "*رحلة*" في "عالم الكميات المتخيَّلة"(١٨٧)، التي تقدم لمحات حول إمكانية فانتازيا جديدة، ينتعش فيا التجريد بحياة مقلقة، وحيث سيصبح العالم الرياضي- حسب صيغة "جاري"- عالمًا آخر "إضافيًّا لهذا العالم"(١٨٨).

و"لافيسيير"- الذي كان يهتم بشكل كاف بقصيدة النثر إلى حد التفكير، في نهاية الحرب،

في أن يخصص لها مختارات[١٨٩]- يبدو، رغم هذا، أنه انصرف بالتدريج عن هذا الشكل؛ ولا نجد عام ١٩٣٣، في "*حرمانات إلهية*"، سوى قصيدتي نثر جميلتين للغاية[١٩٠]، إلى جانب قصائد أخرى ينحو شكلها نحو الآيات. وقد مات الشاعر بشكل تراجيدي بعد ذلك بأربعة أعوام، عندما صدمته شاحنة في شارع "فيرساي". ويمكننا القول إنه كان- إلى حدٍّ ما- رائد شعر نثر جديد، حديث وسيريالي في آن- إذا ما وافقنا "أندريه بريتون" على أن السيريالية هي النقطة التي يختلط فيها الواقع بالحلم[١٩١] "في وحدة مظلمة وعميقة".

لكن الاتجاهات التي ستجدد الشعر حقًّا، سنراها تتبدّى لدى بعض الشعراء الذين يمثلون- حسب قول "م. ريمون"- "جناح الفانتازيا الأمامي"[١٩٢]، والذين من الأصوب، في واقع الأمر، أن نسميهم "مجموعة أبوللينير"[١٩٣]. فإذا ما كان "أبوللينير" و"سالمون" و"جاكوب" قد خالطوا شعراء "*الأرنب الرشيق*"، وإذا ما سمعنا أحيانًا نغمةً فانتازيةً تتردد في شعرهم، سوداويةً وساخرة، فلا يقل عن ذلك صحةً أن موقفهم الجمالي مختلف للغاية تمامًا؛ فبينما يبدو الفانتازيون، فيما يتعلق بتقنية الشعر، محافظين (بل يمكننا القول إنهم رجعيون، ماداموا يعودون إلى الشعر الكلاسيكي[١٩٤])، يتقدم "أبوللينير" وأصدقاؤه إلى الأمام، ويسعون إلى خلق أشكال شعرية جديدة، تلك التي تحتمها **الروح الجديدة**. وفي نفس الفترة التي يتحول فيها مفهوم الشعر، وسير التطور في اتجاه الحداثة والتكعيبية، ستجد التقنية الشعرية نفسها وقد انقلبت أوضاعها.

(٤) من شعر الواقع إلى الشعر الحداثي
"دورتان" وشعراء الملموس

شعر الحياة الحديثة :
أبوللينير ، مارينيتّي ، سندرار
القطيعة مع "لعبة الأبيات القديمة"

حوالي عام ١٩١٠، كان ثمة وقت قد مضى على رد الفعل ضد الرمزية، ضد ما تنطوي عليه مما هو "عقلي" بشكل زائد، ومبتعد إلى حدٍّ بعيد عن الحياة، وعلى السعي إلى إعادة الشعر نحو الواقع الحقيقي والثقيل. ونذكر أن "جيد" قد قدم المفهوم والمثال لشعر الواقع والأحاسيس هذا. لكن حركة "الحداثة"، التي انطلقت من هذا الاتجاه، ستذهب إلى أبعد من ذلك، بهدف خلق شعر **الراهن**، شعر حديث للغاية من حيث الإلهام والشكل. شعر الواقع، وشعرٍ حداثي: مرحلتان في المسيرة نحو روح شعرية جديدة؛ ونشهد- في نفس الوقت- إصلاحًا عميقًا للكتابة.

شعر الواقع . "دورتان" وشعراء الملموس

نفكر- بشكل لا يُقاوَم- في "جيد" وما باح به حول تأليف *"قوت الأرض"*، عندما نرى في أية ظروف أحس "أندريه نبفو"(دورتان) بالحاجة إلى استعادة الاتصال المباشر بالواقع الملموس: "ما أزال أرى نفسي مرةً أخرى، مثلما يقول، وقد تخليت عن كل وسيط عند الخروج من طفولة مريضة، مشبوبة ومنطوية على نفسها، محاولاً أن أحقق مع الأشياء، بقد ما تسمح لي قواي،

اتصالاً قويًا، محدودًا بلاشك، لكنه مباشر ومطلق"[١٩٥]. اتصال مباشر: أي أن الأمر كان يعني استبعاد كل المفاهيم، كل المعطيات المجردة التي تدخل المعرفة الثقافية بينها كوسيط، مثل شاشة، بيننا وبين الأشياء. هي مهمة نزع الثقافة التي سيحددها "دورتان" بهذه الطريقة عندما سيكتب مقدمة كتابه الأول عام ١٩٣٨، "*المرحلة الضرورية*" (كُتب بين عامي ١٩٠٠ و١٩٠٥): "أن نعكس بلا أي وسيط الآثار التي يطبعها العالم على الإحساس والروح"[١٩٦].

وبدهي أن محاولةً كهذه لا تنطوي على أصالة الرؤية فحسب، وإنما أيضًا أصالة التعبير. ويجدد "دورتان"- الذي يكتب نثرًا- تقنية النثر الوصفي: فكي يستعيد لنا الإحساس بكل عنفوانه، في الحالة الوليدة تقريبًا، يلجأ إلى أجرأ الأساليب: فالتعداد والاستعارة والإضمار والمجاورة وتقليص التعبير يعالجها هذا الأديب المبتدئ بمهارة مدهشة. لكن الحيوية هي أكثر السمات إدهاشًا في الأسلوب المبتور، "المنثور" عن عمد، بل الأشبه بالحجارة[١٩٧]. ولنحكم عليه من هذا النص الذي يُعاد فيه رؤية منطقة "كليرمون فيران" من أعلى الكاتدرائية، لا من خلال الذهن، وإنما بطريقة تأثيرية، مثلما تبدو للعين قبل أن يتدخل العقل لترتيب الأحاسيس:

> مضلعة، مضلعة، مشطوبة، مخططة، مبقعة، منقطة، حشد بلا حدودٍ، رؤيا هائلة من تفسيرات صغيرة لا حصر لها تظهر فجأةً دفعةً واحدة. أخضعتني للَّحظة. وقد أسرت العين، لتوسِّع بنفسها بُؤبُؤَي؛ وفي أذنَي اللتين تتسعان، تلج مسافات غريبة يحك طرفها الآخر سطحها بهلع. يا لها من أكداس مذهلة ! شذرات من أصفر، انكسارات خطوط، زوايا سوداء، خليط أبيض، دوائر حمراء ! إنها (اللحظة) تنخس في كل مكان، تنقر، تعضعض؛ لقد وشمت، أيتها اللذة، كل مسام جسدي![١٩٨]

هذه الحيوية، وهذا البحث عن "مؤثر الصدمة" جديدان وحديثان للغاية. ومن ناحية أخرى، نجد في الكتاب جهدًا مدهشًا لإعادة اختراع اللغة، وإعادة عجنها، وتنويعها كي يُعاد- على نحو ما، بفعل الإيقاع نفسه، وفي كل حالة- خلق حالة فيزيقية أو انطباع حسِّي عضوي؛ إذ إنَّ الجسد يلعب في هذا الشعر- وهو ما نتوقعه- دورًا من الدرجة الأولى. ونعتبر "دورتان"- إلى حدٍّ ما- مبدع الشعر الفسيولوجي قبل "آرتو"[١٩٩]. وعلى أية حال، فهذه الرغبة- بمعنًى آخر- في "إلقاء كل عناصر الأحاسيس والأفكار والكلمات في البوتقة"[٢٠٠] تجسد بالفعل (وهو ما سيلاحظه "دورتان" بنفسه عام ١٩٣٨) مساعي التكعيبيين والسيرياليين[٢٠١].

لكن هذا الجهد من أجل إعادة اللغة "إلى مصادرها الحية، لتشويهها، وتحطيمها، وصهرها إلى أن تكف عن الخيانة"[٢٠٢]، وهو جهد يمكن تطبيقه- من ناحية أخرى-

على الشعر كما على النثر (أستعيد عن قصد تعبيرات "م. ريمون" للحديث عن شعر "دورتان" **المنظوم**)- يصل بلاشك إلى نثر معبِّر وأصيل بشكل خاص؛ ويبقى أن نعرف كيف ينتظم هذا النثر، على المستوى الثاني: في تأملات وسرد وقصائد؟ هناك القليل من كل شيء في "*المرحلة الضرورية*"، حيث اقترح المؤلف على نفسه أن يرحب "بكل طرق التأليف"[٢٠٣]: "سرديات" (قارن بـ"*حكاية*")، و"مشاهدات" من الصياد القادم من الألب، "أندريه نبفو" ("*في الغابة*"، "*الصياد الألبي*")، وتأملات (كل نهاية الكتاب، تحت العنوان العام "ديوان")؛ لكن الإرادة **الشعرية** بشكل خاص- التي تشير إليها العناوين نفسها ("*قصيدة جنائزية*"، "*قصيدة عاشقة*"، "*قصيدة قصيرة*") لا يمكن إنكارها أيضًا، سواء في طريقة تأمل العالم، أو في التنظيم الشكلي للنثر. ولنسجل- في بادئ الأمر- أن "دورتان" لا يكتفي بالوصف الخالص فحسب، لكنه يبدي دائمًا الرغبة، التي يمكن أن نسميها كلوديلية[٢٠٤]، في البحث عن **مغزى** لكل مشهد، وفي التوغل في سر العلاقات بين الإنسان والطبيعة، والفكرة المركزية عن التبادل الدائم للطاقة بين الطبيعة والإنسان، الموجودة دائمًا في مؤلفات "دورتان" (يتحدث "سينيشال" عن "مدرسة الطاقة" الخاصة به[٢٠٥]) هي بالفعل في قلب "*المرحلة الضرورية*" الذي سيصبح- فيما بعد- الجزء الأول من "*غزو العالم*"، عندما سيمنح "دورتان" هذا العنوان الشامل لمؤلفاته: فالطبيعة لا تتخذ كل مغزاها إلاّ بفضل الإنسان (نرى- في "*على الطريق*"- المشهد وهو يتفكك إلى "شذرات بائسة" لأنه يفتقر إلى "وجود الإنسان"[٢٠٦]- والإنسان "يملك" العالم بقدر ما يسعى إلى فهمه بطريقة عميقة، وعضوية (قارن بـ"*العالم الواسع*" و"*قربان ليلي*"). وفي المقام الثاني (وهو- من ناحية أخرى، على الصعيد الشكلي- تطبيق لنفس روح التركيب)، نشعر دائمًا لدى "دورتان" بإرادة تنظيم كل من نثرياته في وحدة مكثفة ومندمجة، تملك وحدتها ومعناها الخاص. وإذا ما اعترف بكل الأشكال، وكل الموضوعات، وكل الطرق في التأليف، فإنه يُكمِل ويُحد من "قانون الامتداد" هذا بـ"قانون مقيِّد" يُطبَّق "على العدد، وعلى الجزء، وعلى الكل، على الهدف وعلى الموضوع"[٢٠٧]. وقصائد من قبيل "*على الطريق*" و"*قربان ليلي*" هي قصائد "مركبَة"، أي أن جميع التفاصيل "تلعب دورا" فيها، وتؤدي وظيفتها داخل الكل. بل إننا سنجد- في "*المرحلة الضرورية*"- قصائد تكشف عن الانشغال بالتأثير الختامي، مثل نهاية المجاز المسمَّى "*إلى اسكافي أبتر*": "في قلبه يتقدمن معًا "مَن" لسن في حاجة إلى أحذية، **الرقة الأخيرة والموت**"[٢٠٨]. وإذا ما أضفنا أن **نغمة** "دورتان" أحيانًا ما ترتفع- مثلما في "*القصيدة العاشقة*"- إلى أعلى درجات الغنائية، فمن المفيد أن نسجل أن الكاتب الشاب- من أجل تحقيق عمل شعري، ولتجديد الشعر- قد اختار النثر، الأكثر حرية، ومرونة، وحيوية.

وعندما اكتشفت الجماعة "الإجماعية"*- التي كانت قد غادرت دير "كريتي" منذ فترة وجيزة- كتاب "دورتان" عام ١٩٠٨ (على أحد أرصفة نهر السين..)، كان الحماس. شعر الواقعي، شعر الإنسان، ذلك بالضبط ما كان "رومان" وأصدقاؤه يبحثون عنه: فجميعهم كانوا يعتبرون الشعر، منذ عشرين عامًا، مثلما يقول "دوهاميل"، "قد فقد في أغلب الأحيان الاتصال بل والإحساس بالواقع"[٢٠٩]، ويحلمون بشعر ملموس أكثر وأكثر إنسانية. و"رومان" أيضًا- الذي يكتب مقالاً في *"نوفيل روفي فرانسيز"* حديثة التأسيس، حول "الجيل الجديد ووحدته"- لن ينسى الإشارة إلى "دورتان" بجانب "جاكوب" و"فيلدراك" و"دوهاميل"، ضمن الكتاب الذين "يحبون الواقعي في عمقه"[٢١٠] مقتفين "رامبو" و"ويتمان"؛ وسيستشهد بمقطع من "*المرحلة الضرورية*"، وأيضًا بهذه الصيغة المرهفة: "الكون، انعكاس للإنسان، حيث يتحرك الإنسان"[٢١١]؛ وسرعان ما سيصبح "دورتان" غير قابل للانفصال عن المجموعة "الإجماعية"[٢١٢]؛ وهي أيضًا فكرة "دورتان"، وفكرة "رومان" كذلك، التي سيترجمها عندما يطالب، عام ١٩١٣، بـ"شعر مباشر" في هذه الكلمات: "إننا نرفض تدخل شاشة العقل المجرد، بين الحياة وبيننا"، موضحًا أن "كل شيء أدبي يثرثر حول الواقع هو استدلالي. وكل شيء أدبي يجتهد للتعبير عن الواقع **بدون وسيط منطقي**، هو **مباشر**، سواء كان هذا الواقع نفسيًّا أو خارجيًّا"[٢١٣].

ومن الطريف الإشارة إلى أن مجموعة "الدير"، في رغبتها في الانتماء إلى الواقع، وفي اندفاعتها الإنسانية (المتأثرة للغاية بويتمان)، قد تخطت- إن صح القول- مرحلة الشعر كي تصب سريعًا للغاية في أنواع النثر- وذلك مع الجهل شبه التام، رغم مثال "دورتان"، بقصيدة النثر[٢١٤]. والنثريات "الإجماعية" القليلة التي كرسها "رومان"، على سبيل المثال، لشوارع مونمارتر وسوفلو وهافر[٢١٥]، لا تفتقر إلى الشعر، لكنها ستنال بصعوبة اسم "قصائد". وسيمكن لغيون- في حديثه عام ١٩١٣ عن النثريات التي جمعها "فيلدراك" تحت عنوان *"اكتشافات"*- أن يكتب أن "هذه التمرينات العذبة والرفيعة هي نتاج شاعر، لكنها تَعِد بروائي"[٢١٦]. وهو واقع سيعترف به "دوهاميل" باسم المجموعة: "لقد بحثنا جميعًا، مع مجيء النضج، عن الاستجابة في النثر أو المسرح أو السرد"[٢١٧]. وفضلاً عن ذلك، فقد تنبأوا بأنهم بلغوا حقبة كان الشعر فيها يتناقص اعتباره أكثر فأكثر مرتبطًا ببعض المقولات الشكلية: ويمكننا القول إن كل ما سيجنيه "شعر الرواية" و"شعر المسرح" (كي نتحدث بطريقة "جان كوكتو") سيكون على حساب قصيدة النثر.

---

* **الجماعة الإجماعية** groupe unanimiste: مدرسة أدبية في أوائل القرن العشرين، تقوم على أن واجب الفنان إنما يكمن في التعبير عن الحياة الجماعية. من ممثلي هذه المدرسة "جول رومان" بفرنسا و"دوس باسوس" بالولايات المتحدة.

الحركة الحداثية وتأثيرها
على مفهوم الشكل الشعري

لن تلفت الحركة "الحداثية" هي أيضًا الانتباه إلى هذا الحد من خلال قصائد النثر بقدر تأثيرها التحرري فيما يتعلق بموضوعات الإلهام والشكل الشعريين: فلن تتحول مادة الشعر فحسب، وإنما أيضًا تقنيته.

ونجد في بداية الحركة "الحداثية"، مثلما في حركة "الدير"، عودةً إلى الواقعي، وحب الراهن[218]، وتأثير "فيرهارين" وبشكل خاص "ويتمان": "ويتمان" الذي لم يكن معروفا في فرنسا قبل دراسة "بالزاجيت" عنه عام ١٩٠٨، وترجمته لـ "*أوراق العشب*" عام ١٩٠٩، أصبح موضع تكريم لا من قِبَل أدباء "كريتي" فحسب- الذين اقتاتوا من أناشيده للواقع والإنسانية[219]- وإنما من قِبَل جيل بأكمله ملتفت إلى الحاضر والمستقبل، ووجد فيه ما يغذي طموحاتهم العميقة. ومعه، طالب شعراء هذا الجيل ربة الشعر بالتخلي عن الحكايات القديمة للأسطورة اليونانية، وأن تتغنّى بالعالم الواقعي

بأحدث اتصالاته، وأعماله، واتصالات العالم المتبادلة،
قوة البخار، والخطوط الكبيرة السريعة، والغاز والبترول،
انتصارات عصرنا هذه[220].

إنه "ويتمان" الذي يقود تأسيس "مدرسة الحيوية" عام ١٩١٠، من خلال "جيلبو" و"جوسيه"؛ ويحمل بصمته أيضًا بيان "مارينيتّي" **المستقبلي** المدهش، الذي نشرته "*فيجارو*" في ٢٠ فبراير ١٩٠٩، والذي يقترح على شعراء المستقبل أن يتغنوا بـ"الذبذبات الليلية للترسانات والورش تحت أقمارهم الكهربائية العنيفة، ومحطات القطار الشرهة التي تبتلع الثعابين التي تنفث الدخان، والمصانع"[221].

عندئذ، نكتشف شعر القرن العشرين، شعر الآلات، والملصقات، والحياة الحديثة، المضطربة والمختلطة:

تقرأ النشرات والكتالوجات، والملصقات التي ترفع عقيرتها بالغناء،

ها هو الشعر هذا الصباح، أما النثر فله الجرائد،

مثلما يكتب "أبوللينير" في "*منطقة*". وبقدر ما سعى الرمزيون إلى الهروب من الواقع اليومي إلى "غابة الحلم والسحر"، بقدر ما سيتحمس الشعراء الحداثيون لمشهد هذا "الآن العميق"، المفعم

بالألوان والجلبة، حيث "علوم نشأة الكون تُبعث في لافتات المصانع"، وحيث "كل الجهات عبر الأطلسية تتقدم نحو التوافقات"[٢٢٢]، وحيث كل شيء حيوي، وفعل، وتسارع. فشاعر الآن "أصبح واعيًا بعصره. وهو ضمير هذا العصر"، مثلما سيقول "سندرار"[٢٢٣]. تلك هي الحياة الحديثة التي تم التهليل لها في "*منطقة*"، وفي "*بريكاز*" وفي "*قصائد مرنة*".

ويستدعي هذا الشعر "الحداثي" ملاحظتين: الأولى تتعلق باتساع مستمر لمفهوم الشعر، وبأن شعر الواقع الفظ و"الفعلي" هذا يقود إلى وضع اليد، من خلال الشعر، على المجالات الكبرى المقصورة حتى ذلك الحين على النثر: كل شيء يصبح مادةً للشعر، حتى المنوعات[٢٢٤]، و"*خطاب- محيط*":

لم يُختَرَع الخطاب-المحيط لكتابة الشعر.

ولكن عندما نسافر عندما نتاجر عندما نكون على السفينة
عندما نرسل خطابات-محيط

نصنع شعرا[٢٢٥]

ولا حاجة للتأكيد على الاحتمالات وحدها، وإنما أيضًا على مخاطر الاستسهال التي ينطوي عليها رد الفعل هذا على الشعر "الخالص" واللازمني، وهذا الاستخدام للمواد الخام- الذي سينتهي في أغلب الأحيان، مثلما يقول "م. ريمون" عن حق تمامًا، إلى أن يسبب نوعًا من السلبية لدى الشعراء إزاء المعطيات الخارجية، وإلى أن يقود البعض ("بول موران" وحتى "سندرار") "إلى أن يكتبوا نثرًا جيدًا متواصلاً، محملاً إلى هذا الحد أو ذاك بالعناصر الشعرية"[٢٢٦].

والملاحظة الثانية، وأهميتها تأتي في المرتبة الأولى بالنسبة لموضوعي، هي أن شعرًا كهذا لن يمكنه الاكتفاء بالإيقاعات المنظمة والتماثلات الكلاسيكية، وهذه البِنَى المستعصية على الكسر، التي تقع- إن صح التعبير- خارج الزمن: فقد آن الأوان للقطيعة النهائية، حسب تعبير "أبوللينير"، مع "لعبة النظم القديمة". ويتفق كل الشعراء الحداثيين على فكرة ضرورة أن تتوافق مع الحضارة الجديدة لغة جديدة، وأن الأشكال القديمة لم تعد تناسب عصر الطائرات، والإيقاعات ذات الترخيم الجوفي، والباليهات الروسية؛ ويطالب "أبوللينير"- في "*البيان المستقبلي*" عام ١٩١٣- بهدم "تركيب الجمل (المُدان بالفعل بسبب الاستخدام في كل اللغات)، والصفة، وعلامات الترقيم، والتناغم الطباعي"، و"النَّظم والفقرة"[٢٢٧]، ضمن أشياء أخرى. ولكن، كي نضع أي شيء مكانهم؟ أما "ويتمان"، فقد تنبأ باتساع النثر كشكل شعري **حديث**، لأن شعر المستقبل

يطوِّع نفسه ليشمل جميع الناس، مع اللعب الحر،
والانفعالات، والفخر، والأهواء، والخبرات، التي تنتمي لهم جسدًا

وروحًا- وصولاً إلى الكون عمومًا، وجميع علاقاته في علم الفلك مثلما يصورها لنا العلماء، حتى القرن التاسع عشر المزدحم، الحديث (الشعري بعظمة، مثل أي قرن، وإن يكن على نحو مختلف)، مع السفن البخارية، والسكك الحديدية، والمصانع، والتلغرافات الكهربائية، والمكاوي الاسطوانية- إلى فكرة تضامن الأمم والأُخوة وصلات رحم الأرض كلها- إلى سمو وبطولة الجهد العملي في المزارع، والمصانع، والمسابك، والورش، والمناجم، أو على ظهر سفينة، أو في البحيرات والأنهار- ليخلص إلى أن وسيلة أخرى للتعبير، أكثر مرونة، وأكثر جدارة- تحلق إلى أكثر جنان النثر حرية واتساعًا وقداسة(٢٢٨).

ولا يستطيع شعراء ١٩١٣ أن يلبثوا هنا- إذ إن النثر، هو أيضًا، لغة معطاة، تملك قوانينها، والأمر يتعلق بخلق لغة جديدة للتعبير عن وقائع جديدة تمامًا. فالشاعر الحديث، مثلما سيقول "سندرار"، "وجد نفسه - في مواجهة تعقيد العالم الحديث - فقيرًا ومجردًا مثل متوحش يتسلح بالحجارة أمام حيوانات الدغل. وكثيرًا ما استخدم لغة المتوحش"(٢٢٩). وتبدو العبارة صائبة إلى حد بعيد عندما نقرأ- على سبيل المثال- "*قطار الجنود المرضى*" التي تمثل إحدى محاولات "*كلمات بحرية*" التي نشرها "مارينيتّي": "رائحة المحمومين الحامضة رائحة قبو بول قطة زيت ساخن عفونة بخور قش- متعفن مستنقع سمن القلي خمر خفيف رائحة فأر دربي جناح كرنب- متعفن زنج تومب تومب تاتا تاتا تاتا قفا هو هو هو هو وهوهات المرضى في طقطقطقطقة الكرات، إلخ.."(٢٣٠). ولاشك أن هذه اللعثمات الطفولية تناسب لغة في مرحلة الطفولة؛ وبنفس التجاهل القصدي لكل الروابط النحوية والمنطقية التي "تمسك" الجملة، يفتت "أبوللينير"، شبه حاذق وشبه غنائي، "**التشابهات واللعب بالكلمات** وسيلة غنائية وعلم وحيد للغات كاليكو كاليكوو "كالكوتا" (شراب) "صوفيا" المسكر "صوفي" الكاف "أوفيتزي" ضابط رسمي أيا خيوط "أفيسياندو" "دونا-صول" "دونانيللو" "مانح" يمنح عن خطأ سفينة حربية"...(٢٣١)

وعندما تُفكَّك اللغة، وتتفتت إلى عناصر بسيطة (أسماء بشكل رئيسي، على الأقل بالنسبة للمستقبليين الذين يلغون الصفة والفعل)، فكيف يُعاد بناؤها؟ ونرى أن مرحلة الشعر الحر، الذي يمثل فيه كل بيت جزءا من الجملة، قد تم تخطيها بالفعل؛ لكن، وبالطريقة نفسها، تم تخطي مرحلة النثر "المطرد"، الأفقي، حيث يتم أسر الكلمات في أسمنت أدوات الربط، وحروف الجر والأفعال، لتشكل تجميعًا من الكتل المبنية بصلابة، حيث يتتالى المعنى من جملة إلى أخرى. ويتم حذف كل ما هو نحوي وما هو مجرد: تتبقى أسماء متجاورة، وأسماء ملموسة، ملونة، مصورة، وأحيانًا ما يسمح التنظيم في أبيات بعزل العناصر المختلفة التي- بتقديمها بهذه الطريقة- تهتز أمام أعيننا مع محافظة كل

عنصر على فاعليته وكثافته:

أسلحة بربرية

أكاليل من ريش نسور عقود من أسنان الأسد الأمريكي أو
مخالب الدببة

أقواس سهام التوماهوكيين

موكاسانيون

أساور من حبوب ومصنوعات زجاجية(٢٣٢)

وأحيانًا، على النقيض، بإدماج عناصر مختلفة في بيت واحد، تتخثر في مُركَّب واحد- مثلما في هذا "البيت" الذي يلي الأبيات السابق ذكرها:

سكاكين السَّلخ غدَّارة أو اثنتان من طراز قديم ومسدس من
حجر غابات الظَّبي الضخم والرنة ومجموعة كاملة من حقائب
صغيرة مطرزة لوضع التبغ.

(نرى التأثير الناتج: هذه الأكداس من الأشياء الغريبة تُلتَقط في نفس الضوء، وتشملها نظرة واحدة).

وانطلاقًا من ذلك، يؤلف الشاعر، موازنًا بين الكُتل، ومجاورًا الأحاسيس والحقائق النفسية أو الفسيولوجية ومصادمًا بين الصور؛ ويُعاد تكوين الواقع المتشظي لا في جُمل نثر، وإنما في أبيات لا يتدخل فيها أبدًا أي حساب للمقاطع اللفظية:

أيا باريس

من الأحمر إلى الأخضر يموت الأصفر كله

باريس فانكوفر هييرمنتينون نيويورك والأنتيل

تنفتح النافذة مثل برتقالة

فاكهة الضوء الجميلة(٢٣٣).

وفي هذه التقنية الجديدة، يظل "سندرار" المؤسس والأستاذ (رغم احتقاره المعلن لـ"الفن"، ورغم أنه يصف قصائده بأنها "وثائقية")، ويبدو حقًّا أن "أبولينير" لم يفعل سوى متابعة هذا الطريق المفتوح الذي- فضلاً عن ذلك- ربما قاده إلى التيه وإلى تجاهل أندر مواهبه(٢٣٤). وأيًا ما

كان الأمر، فينبغي التشديد على مدى ما قاد إليه هذا الشعر **الحيوي** الجديد (الفاعل بمؤثرات الصدمة، وصدام الكلمات، والإيقاع المهتز كأنه يلهث) **والبصري**، من تحويل عميق لمسألة العلاقات بين الشعر والنثر: وهو ما يهمني هنا على هذا الصعيد.

والمهم بشكل خاص الإشارة إلى ميلاد ما سيسميه "أبوللينير" **الغنائية البصرية**(٢٣٥) في هذه الحقبة: لا يتعلق الأمر فحسب بالمكانة الممنوحة للواقع المرئي، والوصف صارخ الألوان، وإنما أيضًا بمفهوم جديد للشعر، يمكننا القول إنه بصري ومكاني؛ وسأضرب مثالاً له بما فعله "سندرار" حينما نشر "*نثر ما وراء سيبيريا*" في شكل ورقة مطوية ارتفاعها متران (ومزينة برسوم ذات "ألوان متزامنة" بريشة "سونيا ديلوني"). ونتذكر "*رمية نرد*" لمالارميه، كمحاولة لم تكن غريبة عن التأمل في الإعلانات، وكانت ستؤدي- ضمن فكر "مالارميه"- إلى خلق شكل وسيط بين الشعر الحر وقصيدة النثر. ولاشك أن تأثير الملصق، والتصوير الفوتوغرافي والسينما، سيتم الإحساس به، كي نقتصر على المجال الأدبي بالمعنى الدقيق(٢٣٦)، لا في طريقة طباعة الصفحة المطوية فحسب، وإنما أيضًا في بنية الكتابة نفسها؛ لكن ينبغي إضافة تأثير الفنانين التشكيليين، الهام للغاية وقتئذ، إلى (باقي) المؤثرات، وبشكل خاص في حقبة أحس التصوير الزيتي فيها- شأنه شأن الشعر- بضرورة خلق لغة جديدة: ومن الضروري أن نتساءل إلى أية اكتشافات شكلية أدت **التكعيبية الأدبية**.

(٥) التكعيبية الأدبية ، بداياها ، وجماليتها
تحوُّل البنَـــى الأدبية

تجدد قصيدة النثر بفعل الأفكار التكعيبية
جمالية قصـــيدة الشيء

يعلم الجميع إلى أي مدًى تأثر الشعراء الشبان الفانتازيون والحديثون بالتصوير الزيتي؛ لا بسبب المصادفات أو اللقاءات أو الميول الفردية، بقدر ما هو بتأثير إحدى هذه الحتميات الداخلية التي تُلقي بجيل كامل نحو ما يمكن أن يغذي حاجاته العميقة بشكل أفضل. وفي حين أن الجيل الرمزي كله، المفتون بفاجنر، كان يحلم بشعر "موسيقِي"، كان جيل ما بعد الحرب-(الذي بدأ بالفعل، وهو أمر دال، في زعزعة "المفاتن" الانطباعية لديبوسِي، ليتحول نحو الأشكال الأوضح والأكثر **تحديدًا** لرافيل)- يبحث عن توجهاته لدى الفنانين التشكيليين، ويتوجه نحو شعر بصري أكثر. وأقام الشعراء الشبان علاقات وثيقة مع فناني الطبيعة التشكيليين، بيكاسو وبراك ودوران..(بل إن بعضهم، مثل "ماكس جاكوب" يتردد بين شكلي التعبير، الشعر والتصوير الزيتي)؛ وفيما بعد، سيكتب "سالمون" و"سندرار" و"ريفيردي" مقالات أو كتيبات تعليقًا على أعمال الفنانين التكعيبيين؛ وفي النهاية، سيصبح "أبوللينير" عام ١٩١٣- بكتابه *"الفنانون التشكيليون التكعيبيون"*- مُنظِّر الثورة التصويرية. ووفقًا لهذا الكتاب بالتحديد، يتضح أن الشعراء والفنانين، بالنسبة لأبوللينير، يملكون قضيةً مشتركة: "إن الوظيفة الاجتماعية للشعراء الكبار والفنانين الكبار، مثلما يكتب على سبيل المثال، هي التحديد الذي لا ينتهي للمظهر الذي تتخذه الطبيعة في عيون الناس"[٢٣٧]. وعندما ألقى "أبوللينير" بنفسه في المعركة للدفاع عن لوحات "بيكاسو" و"براك" و"متزانجيه" و"خوان جري"، نشعر تمامًا أنه إنما يدافع- في نفس الوقت- عن قضيته الخاصة، وقضية التكعيبية الأدبية.

لكن ما الذي ينبغي فهمه من "التكعيبية الأدبية"؟ إنها أيضًا إحدى التعبيرات المشوشة التي يستخدمها البعض دون اهتمام بما يمكن أن تعنيه بالتحديد، فيما ينفي البعض الآخر عنها أية دلالة. غير أنه لا يمكن إنكار أن رد فعل الفنانين ضد الانطباعية، ورد فعل الشعراء ضد الرمزية، يتخذان نفس الاتجاه، ويخضعان لتحولات متماثلة: وإذ توحدوا في إرادة العودة إلى الحقيقي، إلى **الشيء**، احتجاجًا على عالم الانعكاسات، والمظاهر المتغيرة والرموز الذي سحر أسلافهم، ينتهي الفنانون والشعراء- بشكل مفارق إلى حدٍّ بعيد- إلى إبداعات مستقلة تمامًا عن الواقع الخارجي: لم تعد "اللوحات-الأشياء" و"القصائد-الأشياء" تنحو إلى تمثيل الواقع، بل إلى أن تصبح إبداعات فنية موجودة في ذاتها، لا توحي بأي شيء آخر سوى مبدعيها أنفسهم"[٢٣٨]. و"ما يمايز التكعيبية عن التصوير الزيتي القديم، هو أنها ليست فن محاكاة، وإنما فن مفهوم يميل إلى التسامي حتى مستوى الإبداع"، مثلما يكتب "أبوللينير"[٢٣٩]. وهي- بالضبط- الفكرة التكعيبية التي سيطبقها "ريفيردي" على الشعر عندما سيقرر- عام ١٩١٧، في "*دراسة الجمالية الأدبية*"- أن على الفن ألاَّ يخضع للواقع، ولا ينبغي أن يتطلب من الحياة "سوى عناصر الواقع الضرورية له"، وصولاً بذلك إلى "عدم نسخ شيء، وعدم محاكاة شيء، وخلق عمل فني لذاته"[٢٤٠]. فالفنان- تشكيليًّا كان أم شاعرًا- إذ يفكك عناصر الواقع ثم يعيد تجميعها في "محاولة لإحلال حقيقة الروح محل حقيقة المعاني"[٢٤١]، يظهر موقفًا فعالاً وبناءً بشكل فريد.

ورغم هذا، فالبدهي أن التقنيات الخاصة بالتصوير الزيتي، فن المكان، والشعر، فن الزمن، ليست متماثلة رغم أن الأفكار الكبرى الموجهة واحدة. وهنا يمكننا- فيما أعتقد- إجراء معاينة فريدة تتعلق بهذا "البُعد الرابع" الذي يتحدثون عنه كثيرًا، في هذه الحقبة، في الأوساط التشكيلية (على إثر أعمال إينشتاين، بطبيعة الحال). هذا البُعد الرابع الذي يمنحه "أبوللينير" تفسيرًا ميتافيزيقيًّا مبهمًا للغاية[٢٤٢]، يجعلنا نتساءل عما إذا كان ينبغي أن نرى فيه، في المجال الجمالي، جهدًا يقوم به كل فن للخروج من المقولات التي سُجن فيها حتى ذلك الحين، كي يكتسب البُعد الذي يفتقر إليه: فالتصوير الزيتي، فن المكان، يضم إليه الزمن؛ والشعر، فن الزمن، يضم إليه المكان. والواقع أنه يمكننا الاعتقاد أن الفن التكعيبي لا يفترض فحسب تقديم البُعد الثالث (حجم الأشياء) على قماش اللوحة ذي البُعدين، وإنما "البُعد الرابع" في نفس الوقت، أي الديمومة: فلماذا، مثلما يكتب "جليز" و"ميتزنجيه"، لا يلتف الذهن "حول الشيء ليلتقط عدةّ مظاهر متعاقبة، وقد انصهرت في صورة واحدة، ليعيد بناءها في الديمومة"[٢٤٣]؟ هكذا يصور التكعيبيون- بشكل متعاقب على قماش اللوحة- المظاهر المتعددة للشيء الواحد، مرئيةً من زوايا مختلفة. وعلى النقيض، فإن الشعر، فن الزمن- مادام مرتبطًا، مثلما ساد الاعتقاد حتى هذه اللحظة، بقراءة متتالية بالضرورة- سيسعى إلى أن يستعير من التصوير الزيتي طابعه **المكاني والتزامني**. ولن أشدد على المظهر الميتافيزيقي لمثل هذه الطموحات، التي يمكن القول إنها تهدف إلى خرق القوانين الظاهرة للواقعي لضبطه بشكل أفضل في كليته؛ لكن المثير أن نرى مدى ما وصلت إليه ومدى تحويلها للبِنَى الأدبية.

ولأن الشعر يُكتَب- طباعيًّا- على الورق، فإنه يمتلك بالفعل شيئًا ما مكانيًّا، سيتم السعي للتأكيد عليه إلى حد الرغبة في صدم العين شأنها شأن الذهن، بتنظيم عناصر القصيدة على الصفحة مثلما قد يفعل الرسام عندما يملأ قماش لوحته: وعندما سيكتب "ريفيردي" قصائد من قبيل "*مكان*"،

النجمة الهاربة

الكوكب في المصباح

اليـد	السماء
تمسك الليل	تمددت على
بخيط	الأشواك

قطرات دم تصطك بالحائط.

وريح المساء

تخرج من الصدر[٢٤٤]

سيبرر تجديدات طباعية كهذه بـ"الحاجة إلى الكل الجديد لملء الصفحة التي تصدم العين منذ أن صنع الشعر الحر إطارًا ممتلئًا بشكل غير متماثل"[٢٤٥].

وعند الذهاب إلى أبعد من ذلك، سنصل إلى "الخلاصة متعددة المستويات" الشهيرة لنيكولا بودان، هذا المجدد صديق "أبولينير"، الذي وصف "أيجيرتيه" و"لابراشوري" تقنيته **البصرية** بشكل خالص في بادئ الأمر (قبل أن تصبح "متعددة الأصوات"[٢٤٦])، التي كان ينبغي- مثلما كتب أحد النقاد- أن "تعيد تشكيل الوحدة الذهنية لدى القارئ مثلما تتحدد نقطة في المكان استنادًا إلى القيمة العددية لثلاثة محاور متعامدة"[٢٤٧]. وإزاء هذه الحسابات الرصينة، يمكن لـ"*القصائد المرسومة Calligrammes*" لأبولينير- التي "ترسم" على الصفحة "المنظار"، و"اليمامة المطعونة بخنجر" أو "الإكليل"- أن تبدو تخيلات بلا حصيلة ذات بال، لكنها- رغم هذا- معبرة عن هذا الاتجاه في الكتابة الموجَّهة للعينين، التي ألهمت من قبل بعض نصوص "*رمية نرد*".

وينبغي ملاحظة أن التخطيطات "الإجمالية" تتيح التقديم "المتزامن" للعناصر إلى القارئ، التي لم يستطع الأدب القديم أن يقدمها إلاَّ متعاقبة: عناصر لوحة يحتضنها البصر بلمحة واحدة، انطباعات متعددة ومختلطة[٢٤٨]، أو أصوات تتكلم في نفس واحد (مثلما لدى "رينيه غيل"[٢٤٩]). نجد هنا هذا الأمل القديم في الهروب من المتعاقب، من التدفق الزمني الذي يكمن، مثلما رأينا، في أساس كل شعر. وحتى عندما لا تهز الأبيات التكعيبية طريقة الطباعة، فإنها (الأبيات)- إذ تتوزع

في شكل بعثرات وتجمعات عشوائية للعناصر إلى هذا الحد أو ذاك - توفق بشكل قصدي بين الأفعال المتباعدة في المكان أو الزمن، وتقوم بتركيب المظاهر المتعاقبة للواقع: على نحو ما نجده من توافق خشن- في "*منطقة*"- بين الأماكن والعصور:

ها أنت في مارسيليا وسط البطيخ

ها أنت في كوبلانس في فندق **العملاق**

ها أنت في روما جالسًا تحت شجرة زعرور من اليابان

ها أنت في أمستردام مع فتاة شابة تراها جميلةً وهي قبيحة.

لا يمكننا إذن القول إن القصيدة "تتلاحق": فهي تشكل كُلاًّ مندمجًا، موضوعًا تتداخل عناصره وتتوحد وفقًا للمنطق الخاص بالقصيدة؛ فحتى غياب علامات الترقيم يلغي أية فكرة تتعلق بالتلاحق المتتابع المعين بالوقفات؛ فالكلمات أو أجزاء الجملة، لم تعد مسلسلةً مثل علامات الموسيقى، وإنما متجاورة بالأحرى مثل بقع الألوان في اللوحة.

والواقع أن أساليب بنائيةً كهذه بعيدة للغاية عن النثر بقدر ما هي بعيدة عن الشعر الكلاسيكي: فالتوزيعات الفراغية (المكانية) التي تحدثت عنها ليست ممكنةً بطبيعة الحال إلاَّ مع الشعر الحر (أو، إذا شئنا، مع "عناصر" متمايزة، كلمات أو مجموعة كلمات)؛ والنثر- على النقيض، بالضرورة- تتابع ، متتالية من الجمل. وقد أشار "ريفيردي" بشكل واضح- في حديثه عن النثر غير الشعري- إلى التمايز الذي يمكن تطبيقه على الفكر الخلاق مثلما على التقنية الشكلية: "يفكر الشاعر- حسبما يقول- في أجزاء مفككة، وأفكار منفصلة، وصور يشكلها التجاور؛ ويعبر الناثر عن نفسه ويطور تتابع الأفكار الموجودة، بالفعل فيه، التي تظل مترابطةً بشكل منطقي. فهو يلاحق والشاعر يجاور"[٢٥٠].

فهل ستبدو قصيدة النثر- بالنسبة للتكعيبيين- تقنيةً تم تجاوزها وغير قابلة للاستخدام من الآن فصاعدًا؟ تثبت لنا الحقائق النقيض، مادام "جاكوب" و"ريفيردي" نفسه قد كتبا قصائد نثر "تكعيبية"- وأن "جاكوب" نفسه أعلن هذه الصيغة الجوهرية: "في حين أن كل النثريات التي تأخذ شكل قصائد ترفض الوجود من أجل الفوز بالرضاء، فإن قصيدة النثر قد رفضت الرضاء من أجل الوجود. إنها شيء شبيه بلوحة تكعيبية"[٢٥١]. وتتوافق قصيدة النثر- من ناحية أخرى، وبالتحديد بفعل نوعها السردي- مع حاجات أخرى مغايرة لحاجات قصيدة الشعر الحر؛ وربما أيضًا يكون من الأسهل "تحديد موقعها" (وهو أيضًا تعبير "جاكوب")؛ أي منحها لونًا ومناخًا خاصين.

المشكلة إذن هي: كيف يمكن للنثر، بشكله المترابط وتوزيعه الطباعي نفسه، وقد بدا محكومًا بأن يقدم **تتابعًا**، تعاقبًا للأفكار المتسلسلة، كيف يمكن أن يصبح أداة فكر شعري، **يجاور** الأفكار المنفصلة، ويؤلف من خلال تجميع العناصر مثلما يفعل الرسام على قماش اللوحة؟ والواقع أننا نجد

المشكلة المزمنة الخاصة بالصراع ضد الانسياب المتتابع للزمن: هذه المشكلة التي حلها البعض باستخدام الأساليب الدائرية، الموسيقية (المستبعدة هنا)، فيما حلها آخرون بـ"إشراقات" لازمنية، تستمد- في تركيبة جديدة ومكثفة للغاية- عناصر الواقع المتفرقة.

يمكننا القول إذن إن "رامبو" قد حل مشكلة قصيدة النثر التكعيبية من قبل، وإن التكعيبيين مدينون له بجوهر تقنيتهم: والواقع أن ثمة رصدًا للوقائع في مجلة "نور- سود" (يمكن، حسب اعتقادي، نسبته إلى "ريفيردي")، يعترف أن "رامبو" قد "خلق بل **حدس** أيضًا بفن جديد، ببنية أدبية جديدة لم يدفع بها إلى أبعد من العمل **غير المكتمل** الذي يعرفه الجميع"[٢٥٢].

وإذا ما تذكرنا أن الأمر يتعلق- قبل أي شيء، بالنسبة للتكعيبيين- بـ"**تفكيك**" عناصر الواقع من أجل "**إعادة تجميعها**" في نظام جديد[٢٥٣]، لا يقلد أي شيء، وإنما **يخلق** "شيئًا" فنيًّا، فيمكننا القول إن جمالية قصيدة النثر، مثلما تُدرَك على هذا النحو، ستكون **جمالية المتقطع** (التي خلقها "رامبو") و**جمالية الصورة** (مثلما حددها "ريفيردي"). ولن يتم إدراك التقطع بفعل الطباعة، مثلما في قصيدة النظم، وإنما بفعل إلغاء الروابط المنطقية (فـ"الشعر الحديث يطيح بكل التوضيحات"، مثلما يكتب "جاكوب"[٢٥٤])، وبفعل تجاور الأشياء أو الأفكار المتباعدة والمربوطة بشكل خشن، وبفعل استخدام الكلمات المعزولة وجُمل بلا أفعال، تتجمع في نوع من الكوكبة الموحية، المشحونة بالإيحاءات والصورة لا الأفكار المنطقية. أما الصورة، فضلاً عن استجابتها لرغبة الشعري **البصري**، فهي توفق- مثلما يقول "ريفيردي" في تصريح شهير له- بين "واقعين متباعدين إلى هذا الحد أو ذاك"، "لم تدرك سوى الروح العلاقات بينهما": ومن ثم، "فإن الصورة إبداع خالص للروح"[٢٥٥]. وسيكون هذا المفهوم الخاص بدور الصورة (الذي سيستعيده السيرياليون) أحد ثوابت الشعر الجديد: لم تعد الصورة، والاستعارة- من الآن فصاعدًا- زخارف إضافية، محكومة بـ"تجميل" نص شعري، بل أصبحتا وسائل للإبداع.

ولا ينبغي أن يغيب عنا أن القصيدة لم يعد عليها أن تكون **تمثيلاً** للواقع (كوصف أو سرد)، وإنما **خلقًا** ، **شيئًا** مستقلاً، ما إن تُنقَل عناصره من الواقع الخارجي، حتى تنفصل عنه للبحث عن واقعها العضوي الخاص بها: "فالموضوع لا يهم، ولا المصوَّر أيضًا"، مثلما سيقول "جاكوب"[٢٥٦]. فالقصيدة تتحقق كعالم منفرد، وعليها أن تكتفي بذاتها: ويستعيد "كوكتو" نظريات "جاكوب" التكعيبية هذه لحسابه، عندما يكتب أن: "على القصيدة أن تفقد كل الحبال التي تربطها بما يبررها، واحدًا واحدًا. وكل مرة يقطع الشاعر فيها حبلاً، يدق قلبه. وعندما يقطع الحبل الأخير، تنفصل القصيدة، وتصعد وحدها مثل بالونة، جميلة في ذاتها وبلا أي رابط آخر بالأرض"[٢٥٧]. فكيف لا يمكننا التعرف على هذه الفردانية الفوضوية، هذه القصدية الخالقة للتنافس مع الله الخالق، التي تمثل- كما رأينا- أحد "قطبي" قصيدة النثر؟

وفي حديثه عن هذه القصيدة التي ترتفع مثل بالونة، يضيف "كوكتو": "هل سأعلّمكم،

فضلاً عن ذلك، أن الكلمات الغريبة، والنعوت، والمغالاة، والتصويرية، تمنعها من الارتفاع؟". نحن بإزاء رفض هنا لكل بلاغة، لكل زخرفة لفظية، و"جمالية الحد الأدنى"، التي ستكون- في واقع الأمر- قاعدة قصيدة النثر وأيضًا قصيدة النظم. فباستخدام أكثر المواد عادية، والوقائع اليومية، وكلمات الاستخدام اليومي، بل حتى الأماكن المشتركة (المستخدمة في الشعر مثلما يستخدم الرسامون التكعيبيون الورق الملصَق في اللوحة)، سيعيد الشعراء تكوين عالم فريد، مغاير، نشعر فيه بالاغتراب مثلما يشعر المسافرون في كوكب آخر. فلا ينبغي للشعر أن ينبثق إلى هذا الحد من جمال التعبير قدر انبثاقه من نمط الرؤية.

فهل قصيدة النثر الوحيدة التي كتبها "أبوللينير"، *"نقد الحلم"*، هي قصيدة "تكعيبية"؟ لاشك أن الانقطاع والمقاربات المفاجئة، والانطباع الخاص بـ"عالم آخر"، هي- بالتأكيد- عناصر ضرورية لهذا "الحلم" الذي نقرأ فيه، على سبيل المثال:

> في حقول الريحان كان حيوان الفقمة ينظف الغسيل. سألناه
> عن سبب الشتاء المزيف. ابتلعتُ قطعانًا سمراء. ظهرت أوركنيز في
> الأفق. اتجهنا نحو هذه المدينة ونحن نادمون على الوديان الصغيرة
> التي كانت أشجار التفاح تغني فيها، وتصفر ويحمَر لونها ..[٢٥٨]

لكن الواقع أنه ليس لدينا هنا قصيدة مبنية بإحكام: وبدلاً من "شيء" منظَّم بقوة، ثمة **انسياب**، نهر يتبع مجراه، بدون أن تحدد أية ضرورة داخلية نقطة التوقف هنا بالتحديد لا هناك. وسنعود إلى الحلم ودوره الشعري بصدد السيريالية التي تشكل هذه الصفحات، مثلما يقول "آيجيرتيه" و"لابراشيري" "المقدمة الحقيقية" لها[٢٥٩]. هل سأصرح- رغم هذا- أنني أجد لديهما شيئًا واعيًا إلى حد زائد، و"شعري" عن قصد إلى حد مفرط، ومصطنع على العموم إلى حدٍّ ما؟ هناك أيضًا كثير من الظُرف الرمزي هنا ..

ولأن المونولوجات الغنائية إلى هذا الحد أو ذاك، والحكايات الغريبة إلى هذا الحد أو ذاك، التي نشرتها بارونة "أوتينجين" تحت الاسم المستعار *"روش جري"* في *"سواريه دي باري"* (التي كانت تديرها مع "أبوللينير") وفي *"نور-سود"*، لا نجد فيها أيضًا أي شيء "تكعيبي" بشكل خاص، فإننا مجبرون، في النهاية، على حصر قصيدة النثر التكعيبية في كاتبين: "ماكس جاكوب" و"ريفيردي". والحق أننا أمام شاعرين بارزين، بفعل بياناتهما النظرية وموقفهما الفعال، والبنَّاء- في آن- من الكلمات والوقائع الشعرية. ويمكننا إضافة أنهما إذا كانا يمثلان التكعيبية بامتياز، فهما- لاعتبارات أخرى- رائدان لأدب ما بعد الحرب: فـ"كوب *النرد*" نُشر، من ناحية أخرى، عام ١٩١٧، ويمتد إنتاج "ريفيردي" الشعري من عام ١٩١٥ حتى وقتنا الراهن. إنه إذن المظهر الجديد للشعر، مثلما وجهته الحداثة والتكعيبية، الذي سيظهر ويتأكد في الصفحات التالية.

*

الهوامش

(١) يمكن القول إن "استقصاء" "لوكاردونال" و"فاليي"، عام ١٩٠٥، يكرس لنهاية الرمزية (*Enquête sur la littérature contemporaine*, **Mercure de France**; 1905). "من ذا الذي لا يزال رمزيا؟"، مثلما سأل "إ. جالو" "ستيوارت ميريل" في نفس الفترة (ذكره M. Raymond, **De Baudelaire au Surréalisme**, Corréa, 1933, p. 133).

(٢) A. Béguin, **Le rêve chez les Romantiques allemands et dans la poésie française moderne**, Genève, 1937, p. 435.

(٣) جواب على **استقصاء** "لوكاردونيل" و"فاليي"، ص ٥٩.

(٤) **Mercure de France**, 1905.

(٥) تريد "التكاملية"- حسبما يصرح مؤسسها "لاكوزون"- "التعبير عن الحياة وفقًا للحياة الكونية" (**Enquête de Le Cardonnel et Vellay**, p. 141)؛ أما "الإنسانيون"، فيريدون "استرجاع الحياة في الشعر، مثلما يقول "إ. بونيه" (السابق، في المقطع المشار إليه فيما سبق، ص ٢٩٥). ولا تملك "الطبيعية" و"الإجماعية" طموحات مختلفة تمامًا.

(٦) "إن عام ١٨٩٨ لهو توقيت منبئ"، مثلما يكتب "بوازا". إنه ينهي- مع القرن التاسع عشر- مرحلةً سعيدةً نسبيًّا، ويؤشر على بداية حياة أخرى، أكثر اضطرابًا وعنفًا. في الداخل، هو استسلام الراديكاليين للسلطة بشكل نهائي، والعودة إلى السياسة المعادية للكاثوليكية، ونقض المعاهدة البابوية، وتطهير الجيش، وقانون العامين، إلخ.. وفي الخارج، هو تغير التوجه الشامل، والتفاهم المعلَن مع الإنجليز، وسياسة بأكملها هي التي ربما عجلت بالحرب.

"وفي الأدب، هو تاريخ وفاة "مالارميه" وإغلاق صالون "هيريديا"، وبالتالي تشتت الشعراء الذين لم يعد لهم نظرية مشتركة، لعدم رؤيتهم لبعضهم البعض، ولا يفكرون معًا في خلق مدرسة قومية حقًّا. وهو ما أدى إلى الارتباك التام للأفكار والقيم" (*Du Classicisme au Symbolisme*, **Nouvelle Revue critique**, p. 148-149).

(٧) **Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours**, Figuière, 1916, p. 474.

(٨) في **La Revue**, 1901.

(٩) إن زوال الأشكال الشعرية لصالح الرواية قد أكد عليه "هـ. دي رينييه" (**Enquête**, p. 300) و"ج. إيكلود"، اللذان "يعتقدان أنها مدعوة إلى استيعاب كافة الأشكال الأخرى" (**Enquête**, p. 301).

(١٠) هو تصريح "مارسيل باستيليا"، أحد أنصار "أنونزيو" (**Enquête**, p. 78)، وقارن بتصريحات "ر. دي جورمون" حول روايات "أنونزيو" بالتحديد (فيما سبق، ص ٢٤٧ من هذا الجزء).

(١١) في العدد الخاص من مجلة **Nouvelle Revue Française** المخصص لشارل-لوي فيليب، في اليــــوم التــالي لوفاته، في ١٥ فبراير ١٩١٠، ص١٧٩.

(١٢) **Prétextes, p. 255**؛ وفيما يتعلق بهذا "التعصب" المالارمي، الواضح لدى الناثرين مثلما لدى الشعراء، نذكر هنا الحكاية التي رواها "إ. جالو" في **Les Saisons Littéraires,** L.U.F., Fribourg, 1942, p. 237: "ذات مرة، كتـــب "ج. دي فوازان" قصيدة نثر، فاتنة فضلاً عن ذلك، وموجودة في أحد دواوينه، وقد عرضها على "مـــاردروس"، مترجم "ألف ليلة وليلة"، الذي- لغرامه بمالارميه- قال له "بصوته الكهنوتي، وبسمتٍ متعالٍ، إن ذلك لم يعد مـــا ينبغي أن نكتبه عندما نكون قد تلقينا دروس مالارميه الإلهي، وإن ثمة أسلوبًا آخر يفرض نفسه"- وكلّف نفســـه عبء القيام بـــ"تغيير مالارمي، جميل وبارع على أية حال، لكن "فوازان"- الذي كان متوحسًا للغايـــة أيضًـــا- اغتاظ بلا داعٍ وتشاجرا بعنف. وأعتقد أنهما لم يلتقيا أبدًا منذ ذلك الحين". ولا يعتقد "جالو" أن هـــذه النســـخة "المالارمية" قد تم الاحتفاظ بها؛ فسيكون جارحًا و(مفيدًا) أن تتم مقارنتها بالنص الأول.

(١٣) كتب- في ٢٧ مايو ١٨٩٥- أن "القافية ليست سوى حيلة طباعية .. فإذا ما كانت هناك كلمة تفـــرض نفسها لإصاتتها، فستكون عندئذ أجمل في نثر موزون حيث سترفع هذه الإصاتة من قيمتها" (ورد ذكره في العـــدد الخاص من **Nouvelle Revue Française**, 15 février 1910, p. 183).

(١٤) **La Chair de trois gueux** (إحدى قصائد *Quatre histoires de pauvre amour,* **L'Enclos,** avril 1897, p. 142).

(١٥) **مقدمة** "ج. ريفيير" لقصائد ونثريات "آلان فورنييه"، المجموعة في **Miracles** (N.R.F., 1924, p. 45).

(١٦) **Mémoires de P. Fort,** Flammarion, 1944, p.83.

(١٧) **Miracles,** N.R.F., 1924.

(١٨) خطاب إلى "ج. ريفيير"، في ٢ مايو ١٩٠٩: **Correspondance d'Alain Fournier et J. Rivière,** N.R.F., 1926, t. II, p. 285-286

(١٩) *La Partie de Plaisir,* **Miracles,** p. 156.

(٢٠) خطاب إلى "هنري (آلان) فورنييه"، ٢٢يونيو١٩٠٩؛ **Correspondance,** t. II, p. 305

(٢١) "ليأت الآن ليل الصيف الذي لا يحتمل ! على الشرفة التي تميل تفتح الحديقة المعتمة باب الصالون الممتلـــئ بأوراق الشجر الثقيلة؛ لكنهم يشعلون القنديل المنزلي، هذا المساء، مثل فانوس في مقدمة مركب ضـــائع، محمـــل بالحمى والعطور" (**Miracles, p. 140**). ويقول "ريفيير" في رسائله إنه لا يوجد من **يواجه** "رامبو" و"مالارميـــه" باعتباره "شاعرا" غير "كلوديل" (٩ نوفمبر ١٩٠٦، **Correspondance d'Alain Fournier et J. Rivière,** N.R.F., 1926, t. II, p. 417).

(٢٢) مقدمة **Miracles**, N.R.F., 1924, p. 54

(٢٣) مقدمة **Miracles**, N.R.F., 1924, p. 54

(٢٤) *L'Amour cherche les lieux abandonnés,* **Miracles**, p. 167.

(٢٥) انظر Rivière, *Introduction* à **Miracles**, p. 57

(٢٦) مقدمة **Miracles**, p. 58

(٢٧) إنه هو من وجه إليه "آلان فورنيه" "خطابات إلى ب الصغير" (Emile-Paul, 1930) **Lettres au petit B**، حيث نجد - بشكل خاص - قصيدة نثر مكتوبة في ١٠ أغسطس ١٩٠٨، مستوحاة ممن هي "بعيدة وضائعة" (ص٤٩).

(٢٨) "أحبك، أيها الحب؛ أنت أخي، وأنت لي مرعى أزرق يفيض بالندى.." (**Le Livre de l'Amour** ، ١٨ قصيدة نشرت في عدد شهر مارس ١٩١١ من مجلة **Nouvelle Revue Française** ، والقصيدة رقم ٥ ص ٤١٩).
انظر أيضا **Le Livre d'Orphée**, mars 1910, et **Trois Poèmes**, en juin 1909

(٢٩) **Nouvelle Revue Française**, février 1913, p. 312-315.

(٣٠) *Cinthia, Sur la Tour, Isola*, dans la **Nouvelle Revue Française**, juin 1909.

(٣١) انظر مقال Gide, *Nationalisme et Littérature*, **Nouvelle Revue Française**, novembre 1909

(٣٢) **Nouvelle Revue Française**, juillet 1909, p. 503 ؛ وهذا المقال- مثل مقال "جيد"- حلقة من السجال، العنيف إلى حد ما، الذي وضع "جيد" و"غيون" في تعارض مع "جلوار" ومؤيدي الشعر "القومي" المحتشدين خلف "موريا".

(٣٣) انظر **Conférence** de Gide **sur Charles-Louis Philippe** (Figuière, 1911)

(٣٤) **Béâl-Gryne**, Bibliothèque de l'occident, 1909, p. 65.

(٣٥) "كانت "بيال-جرين" و"دولورين والأشباح" هما اللتان وضعتا "جان دي بوسشير" بين الرمزيين"، حسبما كتبت السيدة "سينكلير" في مقدمتها لـ **The closed door de Bosschère** (المنشورة أولا في لندن، بالانجليزية والفرنسية). وهو تصنيف سهل إلى حد ما، مثلما أشار "س. بوتنام"(S. Putnam, **The World of Jean de Bosschère**, The Fortune Press, 1912, p. 16).

(٣٦) **Dorianède**, à la suite de **Béâl-Gryne**, 1909, p. 124.

(٣٧) **Mirages en été**, à la suite de **Béâl-Gryne**, 1909, p. 127.

(٣٨) وهو يصف- في *أوهام الصيف*"- أغنية الصفارية والشحرور، "(عصافير) الزقزاق التي تكر كـــــر" (**Béâl-Gryne**, p. 139). إن "جان دي بوسشير"، مثل صديقه "ميلوش"، سيتعلق بالعصافير؛ ونعرف الكتب الـــتي كـــان سيخصصها لليمام، والطواويس و"الروائع الأخرى".

(٣٩) قارن بـــ **Les métiers divins** المنشورة عام ١٩١٣ في Bibliothèque de l'occident ؛ وعلينا أن نــــدرك أن المهن إلهية، وأن ثمة شيئا إلهيا يكمن في العمل الإنساني.

(٤٠) **Mirages en été**, à la suite de **Béâl-Gryne**, 1909, p. 130.

(٤١) **The World of Jean de Bosschère**, The Fortune Press, 1912, p. 112.

(٤٢) *Poèmes en prose*, **Mercure de France**, 1911, p. 6.

(٤٣) **السابق**، في المقطع المشار إليه سابقا.

(٤٤) **السابق**، في المقطع المشار إليه سابقا.

(٤٥) Stances de la Danaé et de l'Amour, Chanson d'Homme saoûl, etc....

(٤٦) *Ceux qui ont faim*؛ فيما تميل قصائد أخرى- على النقيض من ذلك، وهذا حقيقي- إلى السرد.

(٤٧) **Poèmes en prose**, p. 81.

(٤٨) **Poèmes en prose**, Sansot, 1908 (وهي في الواقع أربع أمثولات في مقاطع صغيرة أو آيات).

(٤٩) انظر Introduction au **Choix de poèmes** de M. Burnat-Provins, Figuière, par A.-M. Gossez, p. 16 ؛ وسأذكر- في هذا الصدد- أن هناك عدة "شكاوى" في "*رحلة إلى اليونان*" لموريا، عام ١٩٠٢، تتألف- في واقـــع الأمر- من أبيات ثمانية المقاطع: "إنه الليل؛ نندفع- في دائرة كبيرة من ماء-. من أعماق الماء، القمر- يصعـــــد في هالة؛ إلخ ..". ونجد نفس الميل إلى الوزن في قصائد النثر التي يبعثرها "إ. برسوكور" في هذه الحقبة، في عديد مــــن المجلات الصغيرة: وسنجدها حوالي عام ١٩٠٩ في **Pan** وفي **Rénovation esthétique** وفي **Vers et Prose**.

(٥٠) هذه القصيدة التالية لـــ"*كتاب لك*"، ورد ذكرها في **Choix de poèmes**, p. 165. وتتكون الجملـــــة الـــتي أذكرها من بحرين سكندريين + مقطعين لفظيين ثنائيين. واللازمة نفسها Balancement et bercement, vertige, fin et recommencement، المستعادة عدة مرات، يغلب عليها الإيقاع الثنائي في الاســــتعادة النهائيـــة: Balancement et bercement, vertige, anéantissement (مقطعان ثمانيان).

(٥١) حول الكلاسيكية الجديدة، انظر صفحات "م. ريمون" في M. Raymond, **De Baudelaire au Surréalisme**, Corréa, 1933, p. 111-129

(٥٢) **Melitta** سلسلة مقطوعات صغيرة قديمة، تصف حياة فتاة شابة على طريقة "ب. لـــووي"، في عـــدد ١٥

ديسمبر ١٩٠٨ من **La Phalange**.

(٥٣) **La Phalange**, 15 novembre 1908 ؛ وتجعلنا قصيدة *"ربان"* نتذكر "ب. لوي" و"جول تيلييه": "خلال نـوم الرجال الثقيل كنت أنصت لصوت البحر، الأعذب من النايات الليبية، وكنت أستضيء بمصباح النجوم، وأتحـدث مع بوسيدون".

(٥٤) ذكره **La poésie de V. Segalen** ,M. Fombeure في العـدد الخـاص مـن **Cahiers du Sud**, n° 288, 1948, 1 re semestre, p. 206 ، المخصـص لسـيجالان.

(٥٥) قارن بمقال "جان لويز" في نفس العدد، **Secrets d'un livre sue la Chine**: الطاوية- بالنسبة لسـيجالان- هي العالم المدرك باعتباره "وهميا وجميلا"، والتوغل عبر الأشياء، وأيضا "التذوق الذي لا يوصف للجمال في هـذه المظاهر الهاربة"(ص٢٨٥-٢٨٦).

(٥٦) Segalen, Introduction aux **Stèle**, Crès, 1922, p. 6.

(٥٧) **السابق**، ص ٩.

(٥٨) أشـار "ج. جيرمـان"- في **Revue de Littérature Comparée** (juillet-septembre 1950) - إلى أن "سيجالان" كان يستلهم أفكارا أو مصادر آسيوية أصيلة، من بينها- على سبيل المثال هنا- موضوع الواجبـات الكلاسيكية للامبراطور، أو النظرية السحرية للإسم في **Nom Caché**.

(٥٩) *Notes sur Segalen écrivain*؛ عدد خاص من مجلة **Cahiers du Sud**, 1948, p. 192

(٦٠) *Eloge et Pouvoir de l'absence*, **Stèle**, Crés, 1922, p. 133-134.

(٦١) E. Jaloux, **Les Saisons Littéraires**, L.U.F., Fribourg, 1942, p. 99.

(٦٢) العدد الخاص من **Divan** ، المخصص لـ"ب. دروو"، يوليو ١٩٢٥، ص٤٤١.

(٦٣) طلب "ب. دروو" تدمير الأجزاء التي يتركها، معتبرا أنه "ينبغي للعمل أن يكون مكتملا"، مثلما قال لنـا "ب. رينييه" (**Le Divan**, juillet 1925, p. 382).

(٦٤) **Le Divan**, juillet 1925, p. 375.

(٦٥) في *Revue Naturiste* ؛ وفي *L'Effort* (مهداة إلى "أ. جيد")؛ وظهر أول جزء اعتبارا من مـايو ١٨٩٢ في *La Syrinx* . وأعيد نشر هذه الأجزاء الأولى في *Narcisse* (وهو العنوان النهائي المفترض) الذي نشر بعد وفاة "جاكسيه" في مكتبة فرنسا عام ١٩٣١، وكتب مقدمته "إ. جالو".

(٦٦) **Narcisse**, Librairie de France, 1931, p. 277 (نص نشر في *L'Effort*, mai 1899).

(٦٧) ومن الإنصاف أن نضيف- رغم هذا- أن نثريات "جاسكيه" الأولى قد تأثرت بالمدرسة الرمزية وبنثريات صديقه "سينيوريه" الباذخة (انظر *Introduction* d'E. Jaloux à **Narcisse**, p. 11).

(٦٨) **Eurydice deux fois perdue**, Plon, 1930, p. 107-108؛ وتشكل الأجزاء التي أراد "دروو" حذفها الجزء الأول، ص ١١-٣٠ من الطبعة النهائية عام ١٩٣٠. وتنظم هذه الطبعة المقاطع في ثلاثة أقسام، نشرت مجلة *Revue de Paris* الجزء الثاني منها في الأول من نوفمبر ١٩٢٠: وكان "ب. دروو" قد مات في الجبهة عام ١٩١٥.

(٦٩) **Le Divan**, juillet 1925, p. 427.

(٧٠) **Eurydice deux fois perdue**, Plon, 1930, p. 84.

(٧١) **السابق**، في المقطع المشار إليه سابقا.

(٧٢) **السابق**، في المقطع المشار إليه سابقا.

(٧٣) *G. de Voisins, Paul Drouot et le roman lyrique*، عدد خاص من مجلة **Le Divan**, juillet 1925, p. 407-411

(٧٤) قارن بما سبق، ص ٣٥٢، هامش رقم ١٠.

(٧٥) **La Phalange**, 15 janvier 1909؛ ويميز "رويير"- بشكل غريب إلى حد بعيد- ثلاثة توجهات في نثر عهده: الطبيعية- "شعر الكونية" (شعر "ب. آدام")- و"الشعر المجرد"، المستمد أيضا من "مالارميه"، الذي "لا يميز إطلاقا بين المضمون والشكل": و"كلوديل"، الذي قد يكون النموذج الأصلي الأكثر كمالا، "ربما استطاع تحقيق مالارميه"(؟).

(٧٦) انتقد "ج. رونار"- منذ عام ١٨٩٨، وبحدة- "*مدينة ميتة*" لـ"أنونزيو"، على "هذه التشبيهات: "بريق الماس .. صاف مثل الماء .. ناعم مثل رمل البحر .."، ويضيف: "لم نعد نستخدم هذه الرثاثات منذ وقت طويل" (**Journal**, 21 novembre 1898).

(٧٧) **La Phalange**, 15 janvier 1909 (**Conférence-Manifeste** sur le Symbolisme).

(٧٨) قارن بما سبق، ص ٢٤٧.

(٧٩) **La Phalange**, 15 décembre 1908, p. 552.

(٨٠) **Nouvelle Revue Française**, juin 1909.

(٨١) قارن- على سبيل المثال- بتأملات "سواريس" عن الفن: "أن تخلق، فهذا يعني معرفة نظام والكشف عنه" (**L'Occident**, novembre 1906).

(٨٢) **Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours**, Figuière, 1914, p. 492-493.

(٨٣) *Réflexions et Propositions sur le vers français*, dans **Positions et Propositions**, t. I, p. 10.

(٨٤) خطاب بتاريخ ١٩١٣، ذكره H. Clouard, **Histoire de la littérature française du Symbolisme à nos jours**, A. Michel, 1947, p. 467

(٨٥) Claudel, **Réflexions et Propositions sur le vers français**, p. 86.

(٨٦) نشرت "*تأملات*" في البدء في **Nouvelle Revue Française**, octobre et novembre 1925، ثم جمعت في **Positions et Propositions**, N.R.F., 1928.

(٨٧) **Réflexions et Propositions...**, p. 10؛ والواقع (وهي الفكرة التي تبدأ بها هذه "التأملات") أننا "لا نفكر بطريقة متصلة .. هناك انقطاعات، وهناك تدخل للعدم. فالفكر ينبض مثل المخ والقلب"(ص ٩).

(٨٨) **Réflexions et Propositions sur le vers français**, p. 9.

(٨٩) **السابق**، ص ١٢.

(٩٠) والواقع أننا نجد في النثر أن العناصر الأولية للفكرة مركبة على نحو ما في رقائق متوازية وملتحمة، ومترابطة بالنسبة للعين، وانقطاعاتها الطبيعية يحل محلها بشكل مصطنع انقسامات منطقية. والبياض الخاص بمرحلة الإبداع لا يتم استدعاؤه إلا بعلامات الترقيم التي تحدد المراحل في المجرى العام الموحد للخطاب" (**Réflexions ...**, p. 12).

(٩١) **Réflexions...**, p. 13.

(٩٢) **Réflexions...**, p. 59.

(٩٣) **السابق**، ص ٧٣.

(٩٤) فيما يتعلق بـ"هذا التجميع للروائع الذي يمثل **فصل في الجحيم**"، **Réflexions...**, p. 75-76

(٩٥) **Réflexions...**, p. 76.

(٩٦) هذان الكاتبان (أول من سعى عن وعي إلى كتابة **الشعر نثرا**)، ورد ذكرهما ص ٨٨. "يتصاعد نشيد "الملائكة" الحكيم من السفينة الناجية"، عندما بلغت الكتابة هذا المستوى، ولد شيء ما أفلت للأبد من القافية"، مثلما يضيف "كلوديل".

(٩٧) **Réflexions...**, p. 86.

(٩٨) **السابق**، ص ٦٥. وفي الصفحة السابقة، ذكر "كلوديل" تعريفه الشهير: "**البيت المكون من سطر وبياض هو هذا الفعل المزدوج، هذا التنفس الذي يتمثل الإنسان من خلاله الحياة ويصدر كلمة قابلة للإدراك**".

(٩٩) إن بيت الشعر لدى "كلوديل"- مثلما يقول "ريفيير"- "يكشف في لحظة، من خلال طوله وعروضه، الحالة

العميقة لمن يتحدث: إذ مثلما يتنوع اتساع الإيقاع التنفسي مع نوعية الانفعال، فإنه يتمدد وينقبض بالتناوب: فهو يتبع حدود الحساسية الخاصية .." (**Etudes**, N.R.F., 1911, p. 61-62).

(١٠٠) *Tête d'or* (1890), dan *L'Arbre*, **Mercure de France**, 1901, p. 5.

(١٠١) انظر في **Réflexions... Remarque sur l'Enjambement**, p. 15 : إن الانقطاع المفاجئ، والكسر الـــذي يسبق التعدي، يجعلنا نشعر بالتوتر المتراكم على الكلمة التي تلي هذا الكسر.

(١٠٢) هكذا نجد– في "**رأس ذهبي** **Tête d'or**"– الأبيات مطبوعة بهذه الطريقة

إذا ما كنتم تعتقدون أنكم رجال، وأنكم تـــ –

– رون أنفسكم مرتبكين في ملابس العبيد هذه آه ! اصر –

– خوا غيظا ولا تتحملوها زمنا أطول من ذلك !

(**L'Arbre**, p. 97).

(١٠٣) *Tête d'or*, **L'arbre**, p. 52؛ وفيما يتعلق بهذه الأبيات، يفسرها "كلوديل"، خلال محادثة في مقر "الكوميدي فرانسيز"، بأن الأبيات التي تتكسر قبل النهاية، والتي تضاف نهايتها إلى البيت التالي، تتبع تقطعات النفس"(ذكره R. Kemp, **La Bataille**, 22 mars 1945).

(١٠٤) **Le Génie de Paul Claudel**, Desclée de Brouwer, 1933, p. 269.

(١٠٥) عن هذا المظهر المزدوج لبيت الشعر، **البسيط والمعقد** للغاية في آن، انظر **Réflexions**..., p. 65

(١٠٦) **Les Muses, Cinq Grandes Odes**, N.R.F., 1936, p. 24؛ وتعود الطبعة الأولى لـــ"خمسة أناشيد عظيمـــة" إلى عام ١٩١٠.

(١٠٧) أصبحت **الجملة والعنصر**– مثلما يقول "كلوديل"– العنـــاصر الأوليـــة لشـــعر الحقبـــة الرومانتيكيـــة، عندما تحول الشعر (لدى "هوجو"، علـــى ســـبيل المثـــال) إلى "مرافعـــة مشـــبوبة" (انظـــر **Réflexions** مـــن ص٢٧ إلى ص٣١). وفي آيات *"الروح والماء"*– التي سيرد ذكرها فيما يلـــي– يمكـــن اعتبـــار **عنصـــر** الفقـــرة الشعرية هو: "**بعد ... فجـــأة** ...".

(١٠٨) **Réflexions**..., p. 87.

(١٠٩) **L'Esprit et l'Eau, Cinq Grandes Odes**, N.R.F., 1936, p. 43؛ لقد درس "مادول" حركة البدايـــة هـــذه بالتفصيل في **Le Génie de Paul Claudel**, p. 279

(١١٠) "ما يجعل هذه القصائد جديدة"، على ما كتب إلى "ريفيير" عام ١٩١٠، "هو أنها سيمفونيات حقيقيـــة،

تتطور، لا في تعاقب مستمر بطريقة أدبية، وإنما بطريقة أوركسترالية، من خلال موضوعات متشابكة ومفككـــة" (١٠ ديسمبر ١٩١٠ Correspondance de Claudel et J. Reviére, 1907-1914, Plon, 1926).

(١١١) Réflexions et Propositions sur le vers français, p. 85.

(١١٢) خطاب من "سواريس" إلى "كلوديل" في ٢٤ يونيو ١٩٠٧، Correspondance de Suarès et Claudel (N.R.F., 1951, p. 103) . ونعلم أن أول "نشيد" لكلوديل – "ربات الشعر" – قد نشرته Bibliothèque de l'Occident في كتيب عام ١٩٠٥. ونشرت "الأناشيد الخمسة الكبرى" عام ١٩١٠.

(١١٣) "يمكننا أن نفهم – مثلما يقول "كلوديل" بشكل غريب إلى حد بعيد – أن يرفض قراء الفترة الراهنة التسورط في هذه الصحارى السنتيمترية من نوع "لاهنرياد" و"جوسيلين" و"رونويا"، التي تمتلئ بلا نهاية بالقوافي المتناوبـــة، وتبيض عظام المستكشفين الموتى" (Réflexions..., p. 85).

(١١٤) La Muse qui est la Grâce, Cinq Grandes Odes (N.R.F., 1936, p. 128).

(١١٥) على سبيل المثال، ما ذكره Miomandre في مقاله المنشور بـــ l'Occident (novembre 1905),"Un lyrique du Nihilisme, André Suarès"، وفي دراسته Claudel et Suarès, éd. de la Libre Esthétique, 1907

(١١٦) قارن بما سبق، ص ٣٦٤ من هذا الجزء.

(١١٧) أي قصيدة "فخيمة": انظر Correspondance entre Claudel et Suarès, N.R.F., 1951, 24 juin et 1re septembre 1907, p. 103 et 111

(١١٨) Correspondance ..., p. 55 (7 décembre 1905) : "أحب النظام الأبدي والحياة مثل قديس"، والتـــأملات المذكورة في l'Occident تحت عنوان "نظام وفوضى" في أبريل ١٩٠٦، وحول "الفـــن": "الخلـــق يعـــني المعرفـــة واكتشاف نظام" (Occident, novembre 1906, p. 217).

(١١٩) انظر خطابات "جيد" إلى "كلوديل"، التي ورد ذكرها في Notes de la Correspondance entre Claudel et Suarès (N.R.F., 1951, p. 221 et 222). وينبغي الإشارة – في هذا الصدد – إلى أن "سواريس" نفسه كان يعتـــبر هذا العمل قصيدة تتقدم "في قفزات وإضمارات": هكذا كان يقدمها في Grande Revue, 10 octobre 1908 (انظـــر Correspondance, Notes, p. 199).

(١٢٠) "أنا عدمي يكره العدم" (Correspondance, 20 janvier 1906, p. 71).

(١٢١) وهو ما سيفصله – في النهاية – عن "كلوديل"، الذي يكتب إليه: "يا لها من لعنة عندما يحتاج الفن، وبشكل خاص مثلما بالنسبة لكم، يا صديقي المسكين، الروح كلها والحياة بأسرها !" (3 mai 1907, Correspondance, p. 100).

(١٢٢) وهو أحيانا ما يرفض "أن يكون لديه أي شيء مشترك مع هذا العالم رباعي الأيدي"(20 avril 1909, Correspondance, p. 148)، وأحيانا ما يشكو "ما من أحد أبدى أية إشارة حياة" (بعد نشر "*ها هو الإنسان*")، "إنني أثير الرعب، ولا أثير الإعجاب" (11 mars et 29 juillet 1907, **Correspondance**, p. 99 et 108).

(١٢٣) سيتحدث "كلوديل" عن كتاب "*أفكار ورؤى*" باعتباره "بحرا عظيما متوحشا ومتلاطما لا يضيئه أي فنار" (**Correspondance**, p. 178).

(١٢٤) **Images de la Grandeur**, Jouaust, 1901, p. 225-226.

(١٢٥) **L'occident**, novembre 1905, p. 238. سيبدي "سواريس" رضاءه ، إلى حد كبير، عن مقال "ميومساندر" (انظر **Correspondance**, 7 décembre 1905, p. 55).

(١٢٦) **Grande Revue**, 25 avril 1907, p. 285.

(١٢٧) **La Phalange**, 15 mai 1907, p. 1040. ونرى من هذين المقالين أن كتاب "سواريس" لم يكن- مثلما قال- قد "سقط مثل قذيفة في أعماق البحر" (11 mars 1907, **Correspondance avec Claudel**, p. 99).

(١٢٨) *Notes sur deux livres*, dans **Grande Revue** du 10 octobre 1908؛ ورد ذكره في **Correspondance entre Claudel et Suarès, Notes**, p. 219,

(١٢٩) خطاب "كلوديل" إلى "سواريس"، ٣١ أغسطس ١٩٠٨، **Correspondance**, p. 131 . وقد نشرت قصيدة "*درع فلك البروج*" في طبعة عام ١٩٠٧؛ وصفحات "كلوديل" المفضلة هي صفحة ٥٧ (**O mors, ero mors tua**) و ١٥٠ (**L'arbre**). انظر الملاحظات المتعلقة بهذا الخطاب في **Correspondance**, p. 222-223.

(١٣٠) **L'Arbre, Bouclier du Zodiaque**, p. 150.

(١٣١) **Nouvelle Revue Française**, avril 1909, p. 265.

(١٣٢) **السابق**، ص ٢٦٣.

(١٣٣) خطاب إلى "ج. ريفيير"، ٣٠ ينساير ١٩٠٧ (**Correspondance entre A. Fournier et J. Rivière**, N.R.F., 1926, t. II, p. 26).

(١٣٤) سنجد دراسة لمجمل أشعار "سان-جون بيرس" فيما بعد، ص ٥٧٠ من هذا الجزء وما يليها.

(١٣٥) ٢٠ ديسمبر ١٩١١؛ وأعيد نشر هذا المقال في العدد المخصص لسان-جون بيرس، من مجلة **Cahiers de la Pléiade**, été-automne 1950

(١٣٦) Tout est salé, tout est visqueux et lourde comme la vie des plasmes =كل شيء مالح، كل شيء لزج وثقيل مثل حياة البلازما (١٢). Les pélicans se bercent dans un rêve huileux = يتأرجح البجع في حلم زيتي

(١٢)، et le fruit creux du catalpa = وفاكهة الكتالبا المجوفـــة (٨)، sourd d'insectes tombera dans l'eau des

criauesm fouillant son bruit =ستسقط صماء بالحشرات في مياه الخليج الصغير، التي تستعيد صوتهـا L'île s'endort

sans un effroi = تنام الجزيرة بلا أي رعب (٨)، lavée des courants chauds et des laitances grasses = وقـــد

غسلتها تيارات ساخنة وغدد التذكير الدهنية (١٢)، parmi l'expolsion de noirs parfums aux vases somptueuses =

بين انفجار عطور سوداء في قوارير باذخة. (Nouvelle Revue Française, août 1909, p. 24-25)

تعود هذه القصيدة لعام ١٩٠٤. وكما بالنسبة للقصائد التالية، أعيد نشرها في الجزء الأول من "الأعمال الشـعرية" لسان-جون بيرس Œuvre poétique de Saint-John Perse, Gallimard, 1953

(١٣٧) قارن بـــ Nouvelle Revue Française, avril 1910 : "أتكلم ضمن الاحترام"(ص ٤٤٠)؛ "أيتها الأشـــياء التقريظية !"(ص٤٤١)؛ "آه ! يحق لي المديح !" (تتكرر ثلاث مرات في الجزء الخامس). -"أتكلـــم عـــن الوضـــع السامي"(ص٤٣٨)؛ "والدي، كان نبيلاً ومؤدبًا"(ص٤٤٣)؛ "رأيت "أمراء" وأصهارهم يسيرون، رجال من طبقـة رفيعة"(ص٤٤٥)، إلخ ...

(١٣٨) تكررت عبارة "أتكلم عن الوضع السامي" مرتين في الجزء الأول؛ وجملة "لم يكن كل شيء غـــير ممـــالك وتخوم الوميض" في الجزء الثالث، تُستعاد في الرابع؛ إلخ ..

(١٣٩) ص٤٤٢؛ قارن أيضًا بـــ: إن لم تكن الطفولة، فما الذي كان هناك ولم يعد له وجود ؟

سهول ! منحدرات ! كان

هناك نظام أكثر (ص٤٤١)

(١٤٠) *Pour fêter une Enfance*, II, **Nouvelle Revue Française**, avril 1910, p. 439.

(١٤١) **Eloges**, IX.

(١٤٢) **Eloges**, XVII.

(١٤٣) نجد نفس الأسلوب لدى "رامبو": "كانت حيوانات ذات رشاقة أسطورية تســـير"(*Enfance*, **Œuvres**, Pléiade, p. 169)، إلخ ..: فاستخدام الكلمة العامة يوسع الرؤية، فيما يضاعف من طابعها الأسطوري.

(١٤٤) *Pour fêter une Enfance*, II, **Nouvelle Revue Française**, avril 1910, p. 443.

(١٤٥) تحتفظ قصائد "**مديح**" (وبشكل خاص "**من أجل الاحتفال بطفولة**") بآثار "سان-ليجيـــه" عـــن أوراق الأشجار بالقرب من "جواديلوب"، حيث ولد "سان-ليجيه"، وقضى أعوامه الأولى.

(١٤٦) برهن "ميلوش" على أنه من أتباع الرمزية، مع "**قصيدة الانحطاطات**"(١٨٩٩)، وأيضًا مع بعض القصـــائد من ديوان "**سبع عُزلات**" (١٩٠٦)، حيث يستسلم لمساع شكلية ويمارس تقنيات التكرار وتكثيف البحر الشعري،

بالإضافة إلى البيت بالغ الطول ("هناك، بعيدا تماما، في بلد بلون الصمت والزمن"(**Le Vieux Jour**). قارن بـــــ A. Godoy, *La technique de Milosz*, dans **Milosz**, Egloff, Fribourge, 1944, p. 181-211

(١٤٧) *Dans un pays d'enfance*, **Les sept Solitudes**, Jouve, 1906.

(١٤٨) **Cantique de la Connaissance**, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 98.

(١٤٩) **Méphiboseth**, 1913 (Figuière), **l'Amoureuse Initiation**, 1910 (Grasset).

(١٥٠) "سيكون هذا أبسط وأجمل"، خطاب إلى "أ. جودوي"، ٦ نوفمبر ١٩٣٤، ذكره "جودوي" في عمله عن "ميلوش"، ص ١٩٣. واستلهام التوراة واضح للغاية في آيات من هذا النوع:

سعيد هو الإنسان الذي تلعنه أمه العمياء. إنما ترفع العصا تحت القمـــر ! ويتمزق قلب الصمت.

سعيد هو الإنسان الذي تكون دموعه هي أمطار الأضرحة المنهارة وجلده صوت الثعبان في أوراق الأشجار.

لكن يا للمصيبة، يا لمصيبة الإنسان الواعي الذي يفضل، وقد أعشاه جمال الله، فراغ الملل في عذابات الهوى وعذابات الهوى في فراغ الملل !

(Miguel Manara, **Œuvres complètes**, Egloff, t. III, 1945, p. 44)

(١٥١) **Psaume du Roi de Beauté**, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 119؛ و"*مزمور استرجاع الملــك*"- في نفس الديوان- مكتوب أيضا نثرا، بدون تقطيعات.

(١٥٢) *Cantique de la Connaissance*, dans la **Confession de Lémuel**, La Connaissance, 1929، وأعاد "فوركـلد" نشرها في **Florilège de poèmes** ؛ ونشرت "*قصيدة الألغاز*" عام ١٩٢٦ (**La Vie des Lettres et des arts,** (XXI.

(١٥٣) خطاب إلى "أ. جودوي" بتاريخ ١٩ يونيو ١٩٣٥؛ ذكره Godoy, **Milosz, le poète de l'amour**, Egloff, 1944, p. 194 . ويبدو صعبا أن نخلص- مثل "جودوي"- إلى أن "ميلوش" قد عاد في نهاية حياته إلى الشعر المنظوم.

(١٥٤) "لقد رأى شعراء الله عالم النماذج المثالية ووصفوه بورع من خلال الكلمات المحددة والوضيئة للغة المعرفة"، مثلما يقول "ميلوش". لكن شعراء الطبيعة لم يعد لديهم غير لغة معتمة،

"وعاجزين عن الارتفاع حتى المكان الوحيد المحدد، أسمع
بالتموس، أرض رؤيا النماذج المثالية،

لقد تخيلوا، في ليل جهلهم، عالما وسيطا،

عائما وعقيما، عالم الرمـــوز"

(**Cantique de la Connaissance**, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 92.)

(١٥٥) **السابق**، ص ٩٢.

(١٥٦) **السابق**، ص ٩٣.

(١٥٧) هكذا فسر "ث. بريان" مزمور *ملك الجمال*، باللجوء إلى شجرة القابالانيـــة (**Le Goëland**, novembre-décembre 1948).

(١٥٨) في *أركان*، مثلما يقول "رولان دي رونيفيل"، "يطور ميلوش لوحة جدارية تتآزر فيها الرموز والصـــور للتعبير عن هذا الموضوع الفلسفي الذي لا يصبح "الكون"- وفقا له- سوى حركة في الفـــراغ المطلـــق الممتـــد" (**Univers de la Parole**, N.R.F., 1944, p. 79).

(١٥٩) Anne Fontaine, **Les Arcanes, Opéra**, 6 juillet 1949.

(١٦٠) **Psaume de la Maturation**, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 123.

(١٦١) أكد "ميلوش" كثيرا- عندما بلغ الأربعين عام ١٩١٧- على هذه "السن الحرجة الشـــهيرة" (**Cantique de la Connaissance**, p. 99)، التي كانت بالنسبة له سن الإلهام، والتي خصص لها كـــامل قصيـــدة "نيـــهومين *Nihumin*" (**Poèmes**, Fourcade, 1929).

(١٦٢) في مقدمته لمختارات (1944 ,Laffont) **Poèmes** de Milosz

(١٦٣) "تعليم الساعة المشمسة لليالي الإلهي.
إلى هؤلاء الذين، وقد طلبوا، تلقوا ويعلمون.
إلى هؤلاء الذين قادتهم الصلاة إلى التأمل في أصل اللغة.
الآخرون، لصوص الألم والبهجة، العلوم والحب،
لن يدركوا شيئا من هذه الأشياء".

هكذا تبدأ "**ترتيلة المعرفة**" (**Poèmes**, Fourcade, 1929).

(١٦٤) Rolland de Renéville, *Portrait de Milosz*, dans **Univers de la Parole**, N.R.F., 1944, p. 83.

(١٦٥) **Cantique de la Connaissance**, Poèmes, Fourcade, 1929, p. 93.

(١٦٦) **السابق**، ص ٩٨.

(١٦٧) أعتقد أنه من الضروري أن نلاحظ- مرة أخرى- أن من المستحيل تقطيع حقبة أدبية إلى حلقات ووضع حدود دقيقة: فثمة اتجاهات متنوعة بإفراط، وتيارات متوازية أو متضاربة، وأجيال مختلطة تستعصي على إقامة حواجز عازلة؛ ولا نستطيع سوى أن نميز الخطوط العريضة للقوى، والتمييز بين الأشكال التي يضعف فيها عهد أدبي مكتمل وتلك التي تتيح لها فسحة الزمن الكشف عن الاتجاهات الخصبة، التي ستتفتح في الأعوام التالية. ففي اللحظة نفسها التي يعلن فيها "جيد" (حوالي عام ١٩٠٩)، مفكراً في مبالغات الرمزيين: "لم تعد خطة كتابة قصيدة نثر"، يمنح "لافيسيير" و"كاركو" قصيدة النثر نغمة جديدة؛ ويكتب "سيجالان" قصائده الكلاسيكية الصارمة في نفس الفترة التي يكتب فيها "ماكس جاكوب" قصائده "التكعيبية" الأولى ..

(١٦٨) قارن بذكريات "كاركو" في **Bohême d'Artiste** وفي **De Montmartre au Quartier Latin** . وانظر- حول المجموعة الفانتازية- مقدمة Chabaneix au **Carco** de la collection **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1949.

(١٦٩) **Carco,** collection **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1949, p. 63.

(١٧٠) نشرت قصيدة *"كباريه"* في *"غرائز"* عام ١٩١١، وأعيد نشرها- مع قصائد نثر أخرى لكاركو عام ١٩٤٨، في **Poèmes en Prose, Points et Contrepoints**؛ وسنجدها ص ٦٩.

(١٧١) هذه القصيدة التي تذكرنا بعض جملها بـ"الدعوة" البودليرية بشدة (قارن بـ"ها هنا سأقودك")، نشرت في البدء في يونيو ١٩٠٩، تحت عنوان "مدينة" في الجزء التاسع من **Rénovation Esthétique**، وقد احتلت موقعها- بعد التعديلات الكثيرة؛ عام ١٩٤٨- في **Poèmes en Prose, Points et Contrepoints**, p. 21 .

(١٧٢) نشرت في **Instincts** عام ١٩١١، وأعيد نشرها في **Poèmes en Prose**, p. 182-183.

(١٧٣) *Poètes en prose*, **Revue de Paris**, septembre 1945; *Poèmes en prose* dans **Biblio**, janvier 1950 : والمقال الثاني ليس إلا استعادة جزئية للأول. ونلاحظ هذه الجملة: "نحن مدينون بكل شيء إلى بودلير".

(١٧٤) **Vers et Prose**, t. 35, oct.-nov.-déc. 1913, p. 12.

(١٧٥) وسنجد، بشكل خاص، في العدد الأول من **Ecrits français** (5 déc. 1913) مقالاً لكلوديان يدرس فيه الفانتازيين تحت عنوان **Influences et Tendances** .

(١٧٦) **Vers et Prose**, t. 35, oct.-nov.-déc. 1913, p. 54، وأعيد نشره في **Labyrinthes**, Messein, 1925, p. 25.

(١٧٧) *Bohême d'Artiste*, chap. IX; dans **Mémoires d'une autre vie**, éd. du Milieu du Monde, Genève, 1942, p. 441.

(١٧٨) *De Montmartre au Quartier Latin*, chap. VII; dans **Mémoires d'une autre vie**, p. 225.

(١٧٩) على سبيل المثال "فلاح باريس"، حيث يصوغ "أراجون" نظرية "الحديث الرائع" أو "الغامض في باريس"

لجان دي بوسشير.

(١٨٠) **Labyrinthes**, Messein, 1925, p. 69؛ يضم هذا الديوان قصائد قديمة للغاية، كانت ستنشر عـــام ١٩١٣ تحت عنوان Mauvais Chemins في la collection de Cinq ، التي نشر فيها ديوان *"إلى ريح الصبح المتشـــنجة"*. انظـــر مقال Ph. Chabaneix sur *Robert de la Vaissière et le poème en prose*, dans **La Bouteille à la Mer**, 1[re] trimestre 1951.

(١٨١) تتكون قصيدة " **Labyrinthes** متاهات" هذه (ص ٣٤-٣٧) من ثلاثة أجزاء: ويتذكر "كاركو" مقطعـــا من الجزء الثالث، "مدينة الفوسفور" في **Bohême d'Artiste**, chap. IX.

(١٨٢) *D'écriture inconnue*, **Labyrinthes**, p. 59.

(١٨٣) **السابق**، الفصل المشار إليه، ص ٧٦.

(١٨٤) **السابق**، الفصل المشار إليه، ص ٧١.

(١٨٥) القصيدة عن "أنا ستيل" (**Labyrinthes**, p. 23)، ذكرها Ph. Chabaneix في مقاله عـــن **la Vaissière, La Bouteille à la Mer**, 1[re] trimestre 1951 ؛ ويخبرنا "كاركو" أن صديقه كان مهووسا بديكور شـــارع "لاشـــابيل" و"البهو المظلم وخطوط سكك حديد محطة الشمال" (**Mémoires d'une autre vie**, p. 249). حول **Paris, mythe moderne** ، يمكننا قراءة تأملات R. Caillois dans **Le mythe et l'homme, Les Essais, VI**, Gallimard, 1938, p. 180-206 . وقارن بما سيلي تحت عنوان "أسطورة باريس وقصيدة النثر"، ص ٥٣١.

(١٨٦) *Un hôte de la nuit*, dans **Labyrinthes**, p. 79.

(١٨٧) *Voyage*, **Labyrinthes**, p. 43-45.

(١٨٨) إنه هذا "العالم الإضافي" الذي تدرسه "الباتافيزيقا pataphysique"، ما هو تعليمي ومسل (قارن بـــ *Gestes et opinions du Docteur Faustroll*, **Œuvres complètes** de Jarry, Kaeser, Lausanne, t. I, p. 217).

* **الباتافيزيقا pataphysique**: "علم الحلول الخيالية، الذي يمنح الملامح- بشكل رمزي- خصائص الأشـــياء الموصوفة بكمونها"، حسبما يقول "جاري". (م)

(١٨٩) تلك هي- على الأقل- النية التي ينسبها له "أ. رينو" في مقدمته لديـــوان "بودلـــير" **Petits poèmes en prose**, Garnier, 1928

(١٩٠) هي *"مرايا"* و*"محطة قطار منتصف الليل"*، اللتين سنجدهما في **Dérélicts**, Rouen, 1933, (41 p.), p. 7 et p. 16

(١٩١) "أؤمن بالحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين للغاية ظاهريا، واللتين هما الحلم والواقع، في نـــوع مـــن

الواقع المطلق، في "فوق واقعية surréalité"، إذا صح القول" (Premier Manifeste du Surréalisme, 1924, dans **Les Manifestes du Surréalisme**, édition du Sagittaire, 1947, p. 28).

(١٩٢) **De Baudelaire au Surréalisme**, Corréa, 1933, p. 251.

(١٩٣) حرص "أبوللينير" نفسه على الانفصال عن "تجمع الفانتازيين" في ملحوظة ترد في **Soirées de Paris** . أعاد "آنجيرتير" و"لابراشيري" نشرها في كتابهما **Juillaume Apollinaire**, Julliard, 1943, p. 211

(١٩٤) إنه واحد منهم، "ج. م. برنار"، الذي شن هجوما رفيع الأسلوب على الشعر الحـــر (**Œuvres**, éd. du Divan, t. II, p. 331 et *sq*).

(١٩٥) نشر حديث "دورتان" في *Nouvelles Littéraires*, juillet 1924 ، وذكـــره C. Sénéchal, *Luc Durtain et la rénovation de la langue par la sensation*, **Europe**, 15 août, 1926, p. 445

(١٩٦) **L'Etape Nécessaire**, reédition de 1938, Flammarion, p. 14.

(١٩٧) قارن بفقرة "المرحلة الضرورية" السابق ذكرها كمثال على "الإيقاع المنثور"، ص ١٤٣.

(١٩٨) **L'Etape Nécessaire**, reédition de 1938, Flammarion, p. 20.

(١٩٩) قارن بحالة رغد العيش للـ"بيروقراطي" والعذابات العضوية التي ترجع إلى "العطش"، إلخ..

(٢٠٠) **مقدمة**، ص ١٥.

(٢٠١) هناك- بالفعل، في قصائد نثر "المرحلة الضرورية"- أبنية غريبة تقوم على "تداعي" الكلمات: قارن بـــــ **Description**, p. 148-149, **Printemps**, p. 81

(٢٠٢) M. Raymond, **De Baudelaire au Surréalisme**, Corréa, 1933, p. 242.

(٢٠٣) انظر **l'Adresse au Lecteur** de la 1re édition ، التي أعيد نشرها في طبعة عام ١٩٣٨، ص٢٠٠.

(٢٠٤) قام "دوهاميل" بالمقارنة بين شعر "دورتان" و"*معرفة الشـرق*" في *Les poètes et la poésie*, **Mercure de France**, 1914, p. 241 ؛ وينبغي- رغم هذا- الإشارة، في هذا الصدد، إلى أن "دورتان" صـــرح بأنـــه لم يعـــرف "كلوديل" (ولا الرمزية أيضا) في الفترة التي كان يكتب فيها كتابه، بين عامي ١٩٠٠ و١٩٠٥.

(٢٠٥) *Luc Durtain et la rénovation de la langue par la sensation*, **Europe**, 15 août, 1926, p. 446 ؛ انظر أيضـــا لنفس المؤلف *Luc Durtain et les Conquêtes du Monde*, **Cahiers du Sud**, mai 1930, p. 288-289 .

(٢٠٦) *Sur la Route*, **L'Etape Nécessaire**, Flammarion, 1938, p. 73.

(٢٠٧) *Adresse au Lecteur*, **L'Etape Nécessaire**, p. 203.

(٢٠٨) **L'Etape Nécessaire**, p. 150.

(٢٠٩) انظر ذكريات "دوهاميل" حول *Le temps de la recherche*, **Mercure de France**, 1er février 1947, p. 289 . وسنجد- في نفس هذه الذكريات- إشارة إلى "دورتان" عام ١٩٠٨، في **Mercure de France**, 1er mars 1947, p. 483

(٢١٠) **Nouvelle Revue Française**, août 1909, p. 32.

(٢١١) السابق، في الفقرة المشار إليها، ص ٣٧.

(٢١٢) انظر Richli-Bidal, **Après le Symbolisme, Retour à l'humain** (Thèse d'Univrtsité, Presses Modernes, 1938), p. 15

(٢١٣) إجابة على استقصاء E. Henriot, **A quoi rêvent les jeunes gens**, Champion, 1913, p. 89

(٢١٤) في تفسيره عام ١٩٣٧ لعدم تعلق الجمهور حاليا بالشعر، سيذكر "رولان" في مقدمته لـ"**الرجل الأبيض**" (المكتوب عام ١٩٢٥)، أن ذلك يرجع إلى أن "النثر، خلال الفترة التي تنحى النظم فيها، لم يكف عن الانفتاح أكثر للإحساس الشعري، وتوسيع مداه، وتنويع أنماطه"(ص١٣)، ولن يذكر قصيدة النثر بكلمة.

(٢١٥) **La Phalange**, 15 mars et 15 juin 1908.

(٢١٦) **Nouvelle Revue Française**, février 1913, p. 323؛ ولاشك أن هناك غنائية في هذه النثريات، لكن النغمة المألوفة والحكائية عن قصد في هذه الحكايات الصغيرة تحول دون اعتبارها قصائد.

(٢١٧) *Le temps de la recherche*, **Mercure de France**, 1er février 1947, p. 290.

(٢١٨) شاعر الآن "يحب الراهن"، مثلما يكتب "رومان" في مقالة *La génération nouvelle*, **Nouvelle Revue Française**, août 1909, p. 31

(٢١٩) لقي "بازاجيت"- على ما يقول "دوهاميل"- "ترحيبا أخويا" من مجموعة "الدير"، المتحمسة لويتمان (**Mercure de France**, 1er mars 1947, p. 499). قارن بـ Vildrac, cité par Mansell Jones, **The background of modern french poetry**, Cambridge University Press, 1851, p. 88 .

(٢٢٠) Whitman, **Chant de l'Exposition**, traduit par P. Jamati (**Whitman**, dans **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1948, p. 184)

(٢٢١) *Manifeste du Futurisme*, **Le Figaro**, 20 février 1909.

(٢٢٢) **Profond Aujourd'hui**، كتيب نشره "سندرار" عام ١٩١٧، وأعيد نشره في **Aujourd'hui**, Grasset, 1931, p. 10 et 13

(٢٢٣) محاضرة **Sur les Poètes** (São-Paulo, 1924) ، وأعيد نشرها في **Aujourd'hui**, p. 165 .

(٢٢٤) قارن بقصيدة "سالمون" التي تحمل عنوان *"إيصـــال وردي والصحيفـــة الصغـــيرة"*، في **Le Livre et la bouteille**، والقصيدة العاشرة من "تسع-عشرة قصيدة مرنة"، بعنوان *"الساعة الأخيرة"*، "قصيدة-تلغراف منقولـــة من باري-ميدي" (يناير ١٩١٤): لقد نقل "سندرار" المنوعات ببساطة وقسمها إلى آيات.

والمثير أن نثريات "جيلوريه" المبتورة، التي يتزايد قصر فقراتها، تنحو إلى الشعر الحر، رغم أنها مكتوبة فيما بعـد ذلك بكثير، وتذكرنا أحيانا بسندرار: "انزلاق طويل عذب، كمان الانحناءات، آثار الأصوات، صلصلـــة الإبـــر، ضربات القلائد. ارتعاشة حديدية، حزر رماد فحم الحديد المرجانية، دوران أبواب الرواق الزجاجيـــة، موســـيقى القطارات على متوازياتها اللانهائية" (**Funiculaire**, Messein, 1933 ، طبعة للقصائد المكتوبة بـــين عـــامي ١٩٢٠ و١٩٤٠، نشرت بعد وفاة المؤلف).

(٢٢٥) *Lettre-Océan* de Cendrars, dans **Feuilles de route, I, Le Formose**, Au Sans-Pareil, 1924.

(٢٢٦) M. Raymond, **De Baudelaire au Surréalisme**, Corréa, 1933, p. 288.

(٢٢٧) **L'Antitradition futuriste**، بيان (بتاريخ ٢٩ يونيو ١٩١٣) أعيد نشره في **Apollinaire**, éd. de l'Esprit Nouveau ، صفحات غير مرقمة.

(٢٢٨) **New Poetry, Complete prose works**, II, p. 272, cité par Mansell Jones, **The background of Modern French Poetry**, Cambridge University Press, 1951, p. 81 (إعادة نشر لمقال حول **Whitman and the Symolist** ، نشر في **French Studies**, janvier 1948).

(٢٢٩) محاضرة *Sur les Poètes,* dans **Aujourd'hui**, Grasset, 1931, p. 165

(٢٣٠) *Train de soldats malades, Mots en liberté*, par Marinette, dans **vers et Prose**, tome 33, (avril-mai-juin 1913), p. 191.

(٢٣١) *L'Antitradition futuriste,* dans **Apollinaire**, éd. de l'Esprit Nouveau.

(٢٣٢) *Squaw Wigwam,* dans **Kodak**, de Cendrars (Stock, 1924).

(٢٣٣) *Les Fenêtres,* dans **Calligrammes** d'Apollinaire, 1918.

(٢٣٤) حول هذا الموضوع، انظر Goffin, dans **Entrer en Poésie**, éd. Poésies, Paris, 1948, p. 159-170, et M. Décaudin, *Le "changement de font" d'Apollinaire,* **Revue des Sciences humaines**, décembre 1950, p. 255-260.

والمزعج أن نرى كيف يعيد "أبوللينير" استخدام أدوات "سندرار"- إشارات أو صور (بطريقتـــه الجديـــدة)، وبشكل متكرر. وسنلاحظ، على سبيل المثال، استعادة فكرة شعرية لسندرار، في البيتين الأخيرين مـــن قصيـــدة

"**نوافذ**" التي ذكرتها:

كل شيء لون حركة انفجار ضوء
تزدهر الحياة في نوافذ الشمس
التي تذوب في فمي.

(*إلى الأركان الخمسة*، **قصائد مرنة**، بتاريخ فبراير ١٩١٤)

(٢٣٥) في بيانه حول *L'Esprit Nouveau*, **Mercure de France**, 1er décembre 1918

(٢٣٦) إذ يمكننا الذهاب إلى أبعد من ذلك ونحلم باللحظة التي "يمتلك" فيها الشعراء "أساليب أكثر اتساعا بفضل تركيب الفن" ليؤلفوا "الكتاب المرئي والممتد للمستقبل" (Apollinaire, *L'Esprit Nouveau*, **Mercure de France**, 1er décembre 1918). فالدعاية، والسينما، و"الإشارات الضوئية الملونة" هي الوسائل التي سيمتلكها شاعر المستقبل، حسبما يقول "سندرار" (**Aujourd'hui**, Grasset, 1931, p. 177).

(٢٣٧) Apollinaire, **Les peintres cubistes**, nouvelle édition, Gailler, Genève, 1950, p. 21.

(٢٣٨) من المهم أن نميز جيدا بين "زمنين" للتكعيبية- وهو ما يفسر صواب كل من "فرانكاستيل" و"موريس دوني"، عندما يقول الأول إن عالم التكعيبية هو "عالم ملموس"، فيما يرى الثاني أن التكعيبيين "لم يسعوا إلى تقديم الواقعي" (انظر Francastel, **Nouveau dessin, nouvelle peinture**, Librairie de Médicis, 1946, p. 119 et 145). ويشير "كانفايلر"- من جانبه- إلى أن الثورة التكعيبية، وقد بلغت أقصاها، "تصل إلى تدمير الاعتقاد في الوجود المادي لهذا العالم الخارجي الذي استبسلت في دراسته. فهي تعيده إلى مخيلة المبدع" (**Juan Gris**, N.R.F., 1946, p. 122).

(٢٣٩) **Les peintres cubistes**, p. 26.

(٢٤٠) **Nord-Sud**, numéro de juin-juillet 1917 ؛ قارن أيضا بمقال "ريفيردي" حول التكعيبية، في العدد الأول من **Nord-Sud**, 15 mars 1917

(٢٤١) هكذا يعرف "هويغ" الغاية التكعيبية في **Les Contemporains**, Tisné, 1949, p. 58

(٢٤٢) يجسد البعد الرابع، مثلما يقول "أبولّينير"، "عظمة المكان الخالد في كل الاتجاهات في لحظة محددة. إنه المكان نفسه، بعد اللانهائي" (**Les peintres cubistes**, Gailler, Genève, 1950, p. 18.).

(٢٤٣) *Du Cubisme*, cité par Huyghe, **Les Contemporaines**, p. 58 ؛ ويستعيد "هوتكور" هذه الفكرة ويطورها في **Littérature et peinture en France dy XVIII° au XX° siècle**, Colin, 1942, p. 286 ، مقتصرا- مع ذلك- على أن يخلص إلى أن التكعيبيين "لا يعبرون عن الديمومة مطلقا، وإنما عن الصور المباشرة" للشيء.

(٢٤٤) نُشرت في Nord-Sud, n° 15 mai 1918

(٢٤٥) Self-Defence, 1919.

(٢٤٦) Au temps de Guillaume Apollinaire, Juilliard, 1945, p. 211-215.

(٢٤٧) **السابق**، في المقطع المشار إليه، ص٢١١.

(٢٤٨) نجد في "**حوض الأسماك**" لسوبول، عام ١٩١٧ (تحت عنوان "خيبة أمل") نوعًا من "القصيدة الرباعية الطباعية": فالقصيدة تستمر بشكل متزامن على يسار ويمين الصفحة، على "مستويين" من الأفكار المختلفة.

(٢٤٩) الذي يتبنّى، في "**إكاءة برينة**"، عام ١٨٨٦، تكوينًا "متعدد الأصوات"، مكتوبًا على يسار ويمين الصفحة في آن، ويُفترض أن يقوله صوت الرجل وصوت المرأة في نفس الوقت: انظر مقالي *Le Coup de Dés de Mallarmé replacé dans la perspective historique*, **Revue d'histoire littéraire**, avril-juin 1951, p. 193

(٢٥٠) *Le livre de mon bord*, **Mercure de France**, 1938, p. 132.

(٢٥١) ذكره "ف. لوفيفر"، الذي يتحدث باستفاضة عن قصيدة النثر في فصله عن **Cubisme littéraire de la jeune poésie français**, Rouart, 1917, p. 202

(٢٥٢) **Nord-Sud**, 15 mai 1917: "يريد الناس كلهم اليوم، حسبما يضيف كاتب الوقائع، أن يكونوا مخترعي قصيدة النثر وجماليتها التي تشكل قيمتها الكبرى. فات الوقت قليلاً، فرامبو قد توفي منذ فترة طويلة، لكن مؤلفه باقٍ". هل ينبغي أن نرى هنا سهمًا مصوبًا ضد "ماكس جاكوب"؟

(٢٥٣) يمكننا أن نطبق على القصيدة التكعيبية المقارنة التي يقوم بها "خوان جري" بين لوحة تكعيبية ولعبة أوراق الكوتشينة التي خُلِطت وجُمعت بطريقة جديدة (محاضرة أُلقيت عام ١٩٢٤، وذكرها Kahnweiler, **Juan Gris**, N.R.F., 1946, p. 280).

(٢٥٤) **Art Poétique**, Emile-Paul, 1922, p. 17.

(٢٥٥) **Nord-Sud**, n° 13, mars 1918.

(٢٥٦) **Art Poétique**, p. 67. (حول قصيدة النثر مثلما أدركها "جاكوب" في "**كوب النرد**").

(٢٥٧) **Le secret professionnel**, Stock, 1924, p. 53؛ قارن بما سيلي، ص٤٨٠ من هذا الجزء.

(٢٥٨) نُشرت قصيدة "**نقد الحلم**" مع "الساحر المتعفن" **Kahnweiler**, 1909 (وتحمل تاريخ فبراير ١٩٠٨). وهذا النص أعيد نشره في **Apollinaire, Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1947, p. 183-187 . وثمة آثار قصدية إلى هذا الحد أو ذاك من "رامبو" (ومن "جاري" أيضًا) تتضح هنا وهناك: فأشجار التفاح التي "كانت تغني، وتُصفِّر، ويحمَر لونها" تستدعي- على سبيل المثال- الزهور التي "تخور" في "**مدن**" رامبو (**Œuvres** de Rimbaud,

.(Pléiade, p. 181

Guillaume Apollinaire, Juillard, 1943, p. 65. (٢٥٩)

الفصل الثـــاني

ما بعد الحرب العالمية والروح الجديدة

(١) **الروّاد** : "ماكس جاكوب" و"كوب النرد". "ب. ريفيردي": التكعيبيـــة الأدبية. شعر الصورة. غنائية الواقع.

(٢) **التمرد الدادائي وهدم الأشكال الأدبية.**

(٣) **السيريالية وتأثيرها على قصـيدة النثر.**

١) السيريالية ومشكلة اللغة.

٢) السيريالية وقصيدة النثر: من الكتابة الآلية إلى القصيدة.

٣) من "حقول مغناطيسية" إلى "أسماك، قابلة للذوبان": شعر "بريتون".

٤) قصائد "إيلوار".

٥) حصاد السيريالية: إن لم تكن قد أنتجـــت أعمـــالاً (إلاّ مُناقضـــةً لنفسها)، فقد مارست قوةً محررةً للفكر والتعبير الشـــعري في آن؛ لقـــد أعادت إلى الشعر، بفصله عن مساعي الجمال الشكلي، وظيفته الحيويـــة ودلالته الميتافيزيقية.

(٤) **"جان كوكتو" والكهرباء الشعرية.**

عند دراسته لأصول الشعر الجديد (في السنوات التي سبقت عام ١٩١٤)، يصاب "مارسيل ريمون" بالحيرة- إلى حدٍّ بعيد- من ملاحظة "تيارين ذوي اتجاهين متعاكسين: محاولة تبني الواقع الإيجابي، الواقع "الآلي" لعصرنا، من ناحية؛ ومن ناحية أخرى، الرغبة في الانغلاق في نطاق "الأنا"؛ في عالم الحلم"[١]. والحق أنه يمكننا أن نفاجأ (وأحيانًا لدى نفس الشاعر) بتعايش تمجيد الواقع وأكثر أشكال الحياة الحديثة اضطرابًا، مع اللجوء إلى الحلم ومكنونات اللاوعي، مع التداعيات الجريئة للكلمات: فيكتب "أبولليني" "*منطقة*"، لكنه أيضًا يكتب "*نقد الحلم*"؛ و"جاكوب"، الذي يدعي أن على قصيدة النثر أن تكون "شيئًا مبنيًّا"[٢]، يسمح بالصدفة، والتورية والتلاعب بالألفاظ وأكثر الأفكار مفاجأة؛ وتنشر "*نوفيل روفي فرانسيز*"- خلال ثلاثة شهور- مقالات لـ"ج. رومان" يشيد فيها بإرادة العودة إلى الواقع التي تتجلى لدى الجيل الجديد، ودراسة لـ"ريفيير" حول "*ميتافيزيقا الحلم*" والإمكانيات التي يقدمها استكشاف اللاوعي[٣].

والواقع أن الموقفين ليسا متناقضين على نحو مطلق: فالواقع الذي ينتشي منه الشعراء الشبان في فترة ما بعد الحرب ليس بواقع ثابت، ساكن، يطيع قوانين لا تتغير؛ إنه واقع في حالة حركة. بل في دوامة، حيث يُعاد وضع جميع المفاهيم موضع التساؤل باستمرار، وحيث يصبح الفانتازي يوميًا (نعلم تعجب "أبولليني" من التصوير بالأشعة الذي مكنه من رؤية داخل جمجمته). وتختلط مقولات الزمان والمكان بفعل أعمال إينشتاين، ويدخل اللامعقول العالم مع نظرية الكم، ويتولد لدينا الانطباع بأن النفس لا يمكنها الاستناد على شيء ثابت، في الوقت الذي يُترجَم فيه التقدم المادي بالتزايد الدائم للسرعة، والتبادلات، وتحولات الوجود؛ وينجم عن كل هذا- مثلما يكتب عن حق تمامًا "هوييغ"- "خسوف العقل، أداة تنظيم النهائي وتمجيد "الحياة"، مصدر الطاقة و"الحيوية"، هذه الكلمة الجديدة"[٤]. وبدلاً من الحديث عن "أزمة مفهوم الواقع"[٥]، سيكون من الأنسب الحديث عن تحول مفهوم الواقع، بقدر ما يصبح أكثر تعقيدًا وأقل استقرارًا، وأيضًا "أزمة العقل"[٦] على نحو خاص، وكل التنظيم العقلي القديم للكون.

هذا التمرد على العقل، وعلى الرؤية القديمة للعالم (التي رأيناها تتضح من قبل، تحت تأثير

"رامبو"، في نهاية القرن الماضي)، قاد التوجه إلى "نزع ثقافة" الشعر، ورفض المقولات والمبادئ، وتفكيك الأشكال والأنواع: فالمثال "الجامد" للجمال القديم[٧]، والخضوع للقواعد الثابتة شيء لم يعد له معنًى، في الأدب وفي العلم والأخلاق. وها هم التكعيبيون يهدفون لا إلى التنافر، وإنما إلى إعادة تنظيم الواقع، وتركيبهم للكلمات يجعلنا أحيانًا نتذكر الكيميائيين، في عنائهم من أجل تركيبات جديدة للعناصر وصولاً إلى استخلاص قوانين مجهولة للمادة. لكن عندما ستُنهي الحرب تقويض أساس القيم التقليدية، ستسقط- في آن- كل الأفكار المتعلقة بالشكل والتنظيم الشعري والأشكال القديمة للحضارة في الحطام. فلن يُبقي التمرد الدادائي على أيٍ من أفكار القصيدة، أو تركيب الجملة، أو الإرادة الفنية أيًّا ما كانت. وبعد هذا الهدم الشامل، ستتمكن السيريالية من استعادة مفهوم الشعر من الأساس، وأن تجعل من الشعر **وسيلةً** لا هدفًا- وسيلة اكتشاف، وانغماس في الواقع الإنساني والكوني؛ وسيلة تحطيم الحواجز العقلانية للوصول إلى نقطة "فوق واقعية" تزول فيها التناقضات. وفي هذا المنظور الجديد، ندرك أن التمييز القديم بين "شعر" و"نثر" لم يعد ذا بال، وأن مناهج الكتابة نفسها قد تجددت بشكل كامل. ولاشك أن رسائل اللاوعي ستُسجَّل نثرًا في أغلب الأحوال، لكن هل يمكن الحديث- مرةً أخرى- عن "قصيدة" حيث تتم إدانة "كل انشغال جمالي"[٨]، وكل روح نقدية ؟

هكذا ستتطور روح الفوضى والتمرد، الكامنة دائمًا في قصيدة النثر، وفقًا للظروف، إلى حد الإلغاء التام لقوى النظام والتنظيم الفني. مغامرة محفوفة بالمخاطرة سيكون علينا أن نتساءل ما الذي سيفقده الشعر خلالها، وما سيكسبه. لكنها- على أية حال- مغامرة ارتبط بها ما هو أكثر من مجرد مبادئ شكلية بسيطة.

(١) رواد الفكر الجديد:
ماكس جاكوب وبيير ريفيردي

يستحق "جاكوب" و"ريفيردي"، "التكعيبيان الأدبيان"، المقاربة بينهما، لا لأنهما فحسب يتصوران القصيدة كـ"شيء" مبني يمتلك قوانينه العضوية، وإنما أيضًا لأن روحًا جديدةً تتبدَّى في شعرهما، وتدفعهما لإفساح المجال للاوعي، والمجهول، والغامض. وبينما يسعد "جاكوب"، الأكثر فانتازية، بتداعيات الكلمات، وتأثيرات المفاجأة أو الخداع، يواصل "ريفيردي" الاستكشاف في عمق الواقع وجانب الغموض الذي ينطوي عليه. ومن ناحية أخرى، فإن الطريقة التي يدرك بها كلاهما الشعر في عصرنا يرِد ذكرها في تعريف "جاكوب" هذا:

> القوافي الغنية بشكل مفرط وغياب القوافي، والرحلات، وأسماء الشوارع واللافتات، وذكريات القراءة، ولغة العامة في الحوار، وما يحدث في الجانب الآخر من خط الاستواء، والانفلاتات المفاجئة، والمظهر الحالم، والنتائج غير المتوقعة، وتداعيات الكلمات والأفكار، تلك هي الروح الجديدة. "تنافر"، يقول أعداؤنا. لماذا إذن لا يمكن أبدًا تقليد أفضل الشعراء الحديثين؟ ذلك لأنهم يملكون وحدة الإحساس والذائقة[٩].

الذي يمكن أن نضع إزاءه تأملات "ريفيردي" هذه:

> فالغنائية التي تذهب نحو المجهول، نحو العمق، تساهم بطبيعة الحال في الغموض. والجزء المخصص للغموض، والوعي به، وما قرر الشعراء الحديثون الاستفادة به، يميزون حقبتنا.

> إنها تولد من ارتباط كلمتين لأول مرة وبإحكام. إنها تنبثق من صورة غريبة، قوية، مفاجئة، وحقيقية، قادرة على إحلال نتاج جديد للروح في الواقع. وهي تكمن في جملة يؤدي غموض دلالتها ونوعية الكلمات التي تتألف منها إلى تعليقها فوق مجرى أفكارنا الطبيعي. وهي في كل مرة يقوم بها الشاعر بتخطي نفسه[١٠].

ولاشك أن هذه الجمل القليلة تسمح برؤية ما يفصل "جاكوب" عن "ريفيردي"، لكن ما يمنح أيضًا محاولاتهما طابعًا مشتركًا، وما يعلن- من الآن- ميلاد السيريالية: باعتبارها مطاردةً لكشف ما هو خبيء في الواقع، الذي تحول عاداتنا و"القواعد" الفنية من رؤيته. لذا ينشأ لدى كل منهما إرادة تجديد التعبير والتقنية الشعرية، اللذين سيتم بلا شك تطبيقهما على النَّظم، وأيضًا على قصيدة النثر، التي تحتل مكانةً هامةً في إنتاجهما الشعري.

ماكس جاكوب و"كوب النرد"

رجل فنان مُحيِّر، "ماكس جاكوب" هو ساحر ومخادع في آن، صاحب نظرية "الإرادة" في الفن، ومن أنصار "الكلمات الحرة". فلم تراع سخريته أي شيء- ولا حتى مشاعره الدينية، بعد هدايته (عام ١٩٠٩)، التي كان يعلن عنها بشكل مسرحي وبحركات بهلوانية، إلى حد أن أصدقاءه كانوا بالكاد يصدقونه. "كان يمثل محاكاته الساخرة التي تخصه، مثلما يقول "بيلي". لكن هذا التمثيل لا ينفي أصالة مأساة ليس من الصعب إدراكها"[١١]. في "كوب *النرد*" هذا- المنشور عام ١٩١٧، الذي يضم نثريات حديثة وأخرى قديمة ترجع إلى عشر سنوات[١٢]، كان "جاكوب" يقرأها أولاً بأول على جيرانه في شارع "رافينيان"، بيكاسو، وسالمون، وماك أورلان[١٣]- نجد نفس الخليط العجيب من المحاكاة الساخرة المدامة والإيمان بالفن. ويتكون جزء كبير من "كوب *النرد*" من محاكاة ساخرة، يفسرها- في آن- مزاج "جاكوب" المزلي والسخط الذي نستشعره لديه دائمًا إزاء الحماقة الصائبة والعقلية الإذعانية، في الأسلوب مثلما في الأفكار[١٤]؛ لكن مع هذا الجانب السلبي، نجد- في "كوب *النرد*"- بحثًا قلقًا عن "شيء آخر"، نوعًا من النداء لـ"المجهول"، ينطلق بمعونة كل مصادر اللاوعي، ويعلن عن السيريالية؛ ونجد فيه أيضًا- وهو ما يميز "جاكوب" عن السيرياليين- نظرية لقصيدة النثر، ورغبةً في تأسيس نوع ومنحه قوانينه الجمالية؛ قوانين تستند أساسًا- مثلما قلنا- على الإرادة "التكعيبية" في جعل القصيدة شيئًا، كُلاً منغلقًا. ونرى أن "كوب *النرد*"، الذي يقع في منعطف تاريخ قصيدة النثر، قد منحها دوافع حاسمة. ولذلك، فهو يستحق دراسة أكثر تعمقًا.

ويهمنا جانب المحاكاة الساخرة في هذا الديوان، لا لأنه يتوجه فحسب إلى البورجوازية

و"الأفكار المسبقة" (سنبدي إعجابنا بهذه العناوين: "*السيد رئيس الجمهورية يتفقد معرض البستاني*"، "*الفقراء غير المتحولين وغيرهم*"، "*ليلية الترددات الأسرية*")، وإنما أيضًا نحو أنواع أدبية مختلفة، بدءًا بالصحافة ("*بحث حول وضع الخادمات في المكسيك*")، والرواية المسلسلة، وصولاً إلى الأنواع القائمة في أعلى السُّلَّم الأدبي: "*قليل من النقد الفني*"، "*نوع يتعلق بالسيرة الذاتية*"، وعلى نحو خاص، تلك المحاكاة الساحرة- وهي رائعة أدبية حقيقية- "*قصيدة فخيمة*" التي يعزف فيها "جاكوب" على الوتر الوطني، ويضاعف التساؤلات الخطابية على طريقة "هوجو": "أي "متنزهات" هذه ؟ أي "غضبات" هذه ؟ أهي فرنسا تضع قبعة فريجية*؟ أهي أنتِ يا انجلترا؟"[١٥]، والمناجاة بأسلوب "*بردي الأحرار*": "أيا نابليون ! أيا نابليون ! ها قد ولدنا وها قد متنا"، ويستعيد- بأكثر الطرق "فنية"- جملة البداية لينهي بها القصيدة.

ولاشك أن قصيدة النثر التي تملك مكانةً جيدةً في قاعة عرض هذه الصور الهزلية، والقصيدة "المترجمة من الألمانية أو البوسنية"[١٦]، التي تتخذ شكل نشيد غنائي، مع مقاطع، وتكرارات، ونزهات بين الأشباح، قصيدة ناجحة حقا. وإذا اكتفت القصيدة التي تبدأ بالعبارة التوجيهية "إليك، يا رامبو" بالاستفادة من الأحاسيس المتزامنة ("تعثَّر حصاني في ثنائيات الأسنان ! تتعالى العلامات حتى السماء الخضراء لروحي")[١٧]، فإن معارضات "بودلير" تكون أكثر نجاحًا: تذكرنا إحداها- بتكوينها- بقصيدة "*وجوه عشيقات*" و"*نداءات*"[١٨]؛ وأخرى، "*أحد أيامي*"، تقلد إلى حدٍّ غريب إلهام قصيدة "*في الساعة الواحدة صباحًا*" وشكلها:

> أن تريد نقل الماء بالمضخة بوعائين زرقاوين، أن يصيبك الدوار
> بسبب ارتفاع السُّلَّم؛ أن تعود لأنني كان لديّ وعاء إضافي وألا
> يعاود الذهاب إلى المضخة بسبب الدوار؛ أن أخرج لشراء صينية
> لمصباحي، إلخ .. إلخ .."[١٩]

يمكننا أن نرى، في هذه "القصيدة" الأخيرة، استخدامًا منحرفًا إلى حدٍّ بعيد لـ"العادي"، يذكرنا ببعض أساليب "لوتريامون"؛ ففي كلا العملين، نجد خليطًا متفجرًا من السطحية والشطط يجعل منهما "آلتين جهنميتين" حقيقيتين لتدمير الأدب. فأحيانًا ما يروي "جاكوب" بوقار مصطنع حقائق بديهيةً أو تفاصيل تافهة[٢٠]، وأحيانًا ما يرصد بلهجة رتيبة وطبيعية متتالية من الغرائب: ففي عرض في الأوبرا:

> حدثت اغتيالات لجاري، ودفقات بترول مشتعل. حدثت
> حصارات للمقصورات، وحصار لخشبة المسرح، وحصار لمقعد
> متحرك. هذه المعركة التي استمرت ثمانية عشر يوما. وربما يكونون

---

* قبعة حمراء كان يرتديها ثوريو عام ١٨٨٩، شارةً للجمهورية الفرنسية.

قد زودوا المعسكرين بالمؤن، لا أدري، لكن ما أدريه جيدًا، هو أن الصحفيين أتوا من أجل مشهد بهذه البشاعة، وأن واحدًا منهم لأنه كان مريضًا أرسل السيدة والدته، وأن هذه اهتمت للغاية برباطة جأش بنبيل فرنسي ظل متماسكًا ثمانية عشر يومًا في مقدمة المسرح دون أن يتناول أي شيء سوى بعض الحساء[٢١].

لكن الأسلوب الذي ينتمي إلى "ماكس جاكوب" حقًّا هو الشعوذة اللفظية، الاستفادة من مصادفات التعبير المضحكة، ومن تداعيات الكلمات بفعل الجناس، التي تمنح القصيدة مظهر تنظيم مفتعل، يتبدَّى تحته تنافر هزلي. وستعطي القصيدة المكرسة لـ"النوع البيوجرافي"، التي سأوردها كاملةً، فكرةً عن شكل "منطق العبث" هذا:

بالفعل، في سن ثلاثة أعوام، كان كاتب هذه السطور لافتًا للنظر: كان قد صنع صورة وجه بوابته من كرة-تمرير، بلون الصلصال، في اللحظة التي كانت فيها هذه، وعيناها مغرورقتان بالدموع، تنزع ريش دجاجة. كانت الدجاجة تعرض رقبةً أفلاطونية. والواقع، لم تكن كرة التمرير هذه سوى تمرير وقت. والخلاصة، فاللافت للنظر أنه لم يلفت النظر: لافت للنظر، لكنه غير مؤسف، إذ لو لفت النظر، لما كان سيصبح لافتًا للنظر؛ كانوا سيوقفونه في مهنته، وهو ما كان سيدعو للأسف. واللافت للنظر أنه كان سيبعث على الأسى والأسف أن يكون قد لفت النظر. ودجاجة كرة-التمرير كانت أوزة[٢٢].

فأن يستخلص "ماكس جاكوب" جانبًا فَكِهًا من تلاعب بالألفاظ من هذا القبيل، الذي كان يستمتع به دائمًا بمرح شهواني، مثلما يقول كل من عرفوه[٢٣]، فهو ما لاشك فيه[٢٤]. لكننا بلا شك سنتقبل- بصعوبة أكبر- أن ينجم من تلاعب كهذا بالألفاظ منهج كامل في الإبداع الشعري. ورغم هذا، فثمة رغبة هنا في "ترك المبادرة للكلمات"، وفي استعادة تعبير "مالارميه"، الاستسلام لقوى اللغة المتروكة لذاتها، بمعنًى ما، لتذهب إلى أبعد من التسلية البسيطة بكثير: فلا ينبغي للمتلاعب، هنا أيضًا، أن يخفي علينا رمزه.

ولنؤكد- من ناحية أخرى، فيما يتعلق بجاكوب- أن تيارًا واسعًا، سيؤدي إلى السيريالية، سيجتذب عددًا من الشعراء الحديثين إلى اللجوء إلى اللغة، من خلال محاولات- في أغلب الأحيان- سخيفة، من الوهلة الأولى. فخلف الترديد المريض للكلام والشعوذة اللفظية لدى شعراء القرن العشرين، التي كثيرًا ما تُحير القارئ، كثيرًا ما يختبئ نداء قلق للمجهول، ورغبة في رؤية قيام

علاقات جديدة بين الكلمات المتقاربة في إصاتاتها- علاقات عبثية بالنسبة للوعي الواضح، كاشفة ربما بالنسبة لمن يؤمن بالقوة الخفية لـ"الكلمة". هذه النزعة التي ستتزايد قوتها بقدر ما يفقد العقل الخالص حقوقه في الإبداع الشعري، تنحو إلى تقريب الشعر من بعض المساعي "القبلانية"، من جهد العثور على مفتاح أبجدية أصبحت غامضة علينا، وستؤدي معرفتها إلى فتح "أسرار خلق الكون"[٢٥]. والنظرية التي تريد للكلمات ألاّ تصبح إشارات اعتباطية، بل تشكل نظامًا كاملاً وعضويًا حيث تربط الصوت والمعنى علاقات ليست طارئة بل ضرورية، قد أغوت- مثلما يلاحظ "مارسيل جان" و"أرباد متزي"- "أكثر مفكري الإنسانية عمقًا"[٢٦] منذ "أفلاطون" و"*محاورة كراتيل*". ولا يدخل في موضوعي هنا أن أعرض وأناقش مختلف مظاهر هذه النظرية، وسيكون عليّ- من ناحية أخرى- أن أعود إلى تطبيقاتها بصدد "التلاعب بالألفاظ" لدى السيرياليين. وسأكتفي بذكر "فابر دوليفيه" وأعماله[٢٧]، و"هوجو" وعمله "*نومين نومين*"[٢٨]، و"مالارميه" وملاحظاته حول "*الكلمات الانجليزية*"، والتذكير بوجود رواد مباشرين لجاكوب من بين الشعراء: فبينما يستمتع "فارج"- في "*رقاصو الضغط*"*- بتمزيق وإعادة خلق كلمات من نمط "Batiplantes" و"حدائق جنول" (لكنه سيكون أفضل بكثير فيما بعد)، وخلال شهرة "كارول" ومؤلفه "*غمغمة هازئة*" لدى الجمهور الانجليزي[٢٩]، كان "جاري" يستخدم "التلاعب بالألفاظ" لأهداف ليست شعرية فحسب، بل هيرمسية** أيضًا في "*الحب المطلق*"[٣٠]؛ و"ريمون روسيل" المحيِّر على نحو خاص- الذي نشر عام ١٩٠٠[٣١]- الحكايات الأولى المكتوبة حسب "منهجه" الشعري الرائع، الذي يتمثل بالتحديد في البدء بكلمات جناسية أو متماثلة في الصوت، ليؤسس- "من خلال التلاعب المزدوج بالإشارات والدلالات"- "محَددات شعرية"[٣٢]، أي ما يسميه **معادلات وقائع**[٣٣]. فعلى سبيل المثال، تنشأ- في "*تقرة*" - قصة معقدة بكاملها من التلاعب بالألفاظ حول les vers de la doublure dans la pièce du Forban talon rouge = أبيات الممثلة البديلة في مسرحية "*فوربان ذو الكعب الأحمر*" (بمعنى مسرحية شعرية، والدور المزدوج الذي يؤديه ممثلان) و les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge (بمعنى **قطعة قماش** أكلها الدود). ولن أذهب إلى حد القول إن هذا المنهج، الذي **ينطلق** من الكلمات بدلاً من أن ينتهي إليها، يُولِّد لُقًى شعرية فريدةً للغاية أو انقلابات روائية ذات إثارة نابضة (كُتبت رواية "*انطباع من أفريقيا*" المذهلة وفقًا لهذه الطريقة..). والمهم أن نشير- مثلما فعل "روسيل" نفسه[٣٤]- إلى وجود نسق شعر نثري هنا، حيث يصبح ازدواج صوت ذي معنيين مختلفين معادلاً لنسق القافية، مادام يمكن القول إن هناك "اختلاف المتطابق" في الحالتين: فالكاتب الذي أقام حكايةً وفقًا لبعض

---

* تمثال صغير معلّق في كرة مجوفة يهبط ويصعد في إناء مملوء بالماء، حسب الضغط على الغشاء المطاطي الذي يغطي الوعاء.

** نسبةً إلى "هيرميس"، رمز الكيمياء السحرية.

الكلمات المتاحة مسبقًا لا يختلف كثيرًا عن الشاعر الذي ينسق جُملَه من أجل "كلمة-قافية" يمكن بالفعل أن تكون موجودةً سلفًا في ذهنه بالمعنى المنطقي، ولا يبقى سوى تحديدها.

وفي حالة "جاكوب" أيضًا- كي نعود إليه- كثيرًا ما يحدث أن تنتظم القصيدة بكاملها (القصيرة للغاية في أغلب الأحيان، فضلاً عن ذلك) حول تلاعب بالألفاظ، وتماثل في الأصوات؛ فنحصل- على سبيل المثال- على ما يلي:

> هذا الألماني كان مجنونًا بالفن، والأوشحة foulards والدجاج السمين poulards. وفي بلاده ترتسم "الأميرة كلود" على الأوشحة؛ على المائدة، نعلم أيضًا مَن يتسكع حول الدجاج السمين(٣٥).

أو هذه "القصيدة" الأخرى التي تستعيد- وفقًا لبيلفال- موضوع "البجعة" المالارمية !:

> "برايزيرو"، zero صفر ! إنه مغتاظ لأنه ليس مثلثًا مزودًا بأجنحة سوداء. إنه يعض ذيله، وتقطعه خطوط حديد زرقاء تسخر من نفسها، تخططه le raient وتسخر منه le raiellent(٣٦).

إنها -بلا شك- عملية شعرية معروفة، إذ تتم "البَلوَرة" حول كلمة من كل معقد من المشاعر والصور، المنقادة بالأصداء الشعورية للكلمة فينا، لا بـ"معنى" الكلمة، بل بالتلاعب بالإصاتات والتشابهات: وقد تباهى "بو" بأنه بنى قصيدة *الغراب* بكاملها انطلاقًا من كلمة "Never more= لا أبدًا بعد ذلك"، ويربط "مالارميه" بكلمة "pénultième= قبل الأخير" جميع الإيحاءات التي لا علاقة لها بمعنى هذه الكلمة النحوي. ومن هنا، ننتقل إلى استخدام الكلمة خارج كل قيمة منطقية، باعتبارها رمزًا- على سبيل المثال- لحالة شعورية: فعندما يكتب مؤلف "*مستنقعات*": "chemin bordé d'aristoloches= طريق تحده النباتات المتسلقة"، فإنه يجد "نباتات متسلقة" تعبر جيدًا عن كآبة رحلته(٣٧). وبالنسبة لجاكوب، تُستدعي نفس الكلمة "l'aristocratie=الأرستقراطية" للتشابه الصوتي: وسيقيم بذلك- حول كلمات "aristoloche= نباتات متسلقة" و"aristocratique= أرستقراطي" و"aristide= أريستيد" قصيدةً بكاملها "عن الفن الأريسيّ" سيكون إطارها "فندق دوقة هـ..."(٣٨).

وعندما يترك الفنان "الكلمات الحرة" تقترح عليه تداعيات الأفكار، وصوراً مفاجئةً، واكتشافات أدبية أو غيرها، فمن البدهي أنه يتخلى جزئيًا- شاء أم أبى- عن دوره الإبداعي: وسيمتدح السيرياليون- من ناحية أخرى- هذه الحالة السلبية للذهن، على أمل أن يلتقطوا منها، خارج كل مقصد شعري، الرسائل "التي يمليها" اللاوعي. ورغم أن "ماكس جاكوب"- إذا كان قد اعترف بأنه دأب على أن يلتقط في نفسه "بكل الطرق، معطيات اللاوعي: الكلمات الحرة، والتداعيات الخطرة للأفكار، وأحلام الليل والنهار، والهلوسات، إلخ"(٣٩)، فإنه لا يريد التخلي عن

كل روح نقدية وكل إرادة تنظيمية: فـ"الإرادة هي جوهر كل فن، حسبما يقول عـام ١٩١٧، والأدوات هي الشكل الذي يتخذه، والفكرة، والأفكار، حتى "الكلمات الحرة" يمكن أن تنبع من هؤلاء"(٤٠). ونتعرف هنا على الفكرة التكعيبية القائلة بإمكانية استخدام الفنان لكل المـواد الـتي يتيحها له الواقع، ابتداءً بالعناصر الأكثر انحطاطًا للواقع الملموس، وصولاً إلى "معطيات اللاوعـي"، بشرط أن يعيد تجميعها بفن ودقة، وألا ينشغل "إلا بالقصيدة ذاتها، أي بتوافق الكلمات، والصور، وتداعيهما المتبادل والدائم"(٤١).

والواقع أن "جاكوب"- عندما يركِّب الصور، على نحو خاص، وعندما يرسـم لوحـات، وعندما يصف رؤى الحلم أو "هلوسات"، فإنه يبدو لنا شاعرًا إراديًّا- شاعرًا رسامًا، وهو ينظـم الأشكال والألوان في عالم خاص به.

ويحدث أن يبني "ماكس جاكوب" قصيدةً بكاملها حول استعارة "بصريـة visualisée"، إن تجرأت على استخدام هذا المصطلح: هكذا، في "*هل الشمس وثنية؟*"، إحدى قصائده الأولى الـتي تنتظم حول الاستعارة "ضربة شمس". ويحدث له أن يخط قصيدة موجزة انطلاقًا من تداعٍ مدهـش للصور:

أوحت لعبة الدومينو على السجادة بـالموت و لم تكن المريلـة
البيضاء للخادمة مصنوعةً لاستبعاد هذه الفكرة(٤٢).

لكنه يتلاعب- في أغلب الأحيان- بالصور التي تقدم له الواقع، أو يشوهها خياله، ويحوِّلها، ويخلق منها رؤى غريبةً تتخذ أحيانًا قوةً هلاوسية. وقد وصف لنا هو نفسه، في "*قصيدة صغيرة*"، كيـف استطاع رؤية أشياء وأشخاص في ستائر غرفته وهو طفل(٤٣)، وكيف- في قصيدة "*لغز السماء*"- يمكن لغيوم أن تبدو مثل "رؤوس عجائز هائلة"(٤٤). إنها ألعاب خيال عادية، لكن الأكثر براعةً هي طريقة وصف لوحة لنا نراها تتحول بين يدي الرسام (في قصيدة "*أمنية Omnia*"، حيـث يتشـوه المنظر الطبيعي ويتلاشى(٤٥))، أو لوحة يدخل فيها الرسام فجأةً ويسير، مثل "أليس" إلى حدٍّ مـا، وهي تعبر من خلال المرآة:

الدخول في هذا المنظر الطبيعي التوراتي ! لكنه حفـر علـى
الخشب: خط من البيوت غير المتساوية، ساحل رملي وراء مجـرى
مائي، مجرى مائي وراء نخلة. هذا يُصور "سان ماتوريل"، روايـة
لماكس جاكوب. أنا والآنسة ليوني نتنزه فيها، لم أعلم أنهم حملـوا
حقائب في هذا الكتاب!(٤٦)

هذا الميل إلى التحول، وإلى "مبدأ اللاهوية" (وهو ميل متأصل لدى "جـاكوب"، ويفسـر محاكاته الساحرة ونزعته الهيولانية protéisme) يؤدي إلى تفصيل معين لنصوص الأحلام، أحـلام

تؤلف فيها الكائنات والأشياء وذكريات الحياة الواقعية وإبداعات الخيال مشاهد شبحية غريبة، دائرة أطياف بلا قوام، تحافظ فيها مشاعر القلق والضيق أو التأنيب الذي لا تفسير له على حقيقتها وكثافتها: وهو ما نجده في "قصيدة"، التي يجعل جاكوب "أخاه الأفريقي"[٤٧] يتدخل فيها، وحيث تظهر- ثم تتلاشى- عناصر شاذة، أو في قصيدة "*رحلة*"، حيث تُبشِّر سلسلة الجهود والإخفاقات الشاذة بكافكا بغرابة[٤٨]، أو أيضًا في قصيدة "*حياة طالب*". هنا أيضًا يتبدى "جاكوب" رائدًا للسيريالية (دون أن يكون الأول في ذلك): وسنرى السيرياليين الشبان- فضلاً عن ذلك- يعتبرونه، حوالي عام ١٩١٩، واحدًا من أساتذتهم، ويعيدون نشر بعض قصائده المنظومة وقصائده النثر، في مجلة "*ليتيراتور*". والحق إن المهم- هذه المرة أيضًا- أن نضع الحدود: أعلم جيدًا أن "جاكوب" قدم أشعاره عام ١٩٠٩ التي تلمح إلى الحرب (التي تمثل نوعًا من الرؤى أو الأحلام)، باعتبارها نصوصًا "نبوئية"، ومُلهمة[٤٩] إذا صح القول؛ لكن ذلك ليس موقفه المعتاد. فإذا ما كان هناك مناخ من الغرابة الغريبة يغمر أحيانًا قصائده، فهو يدعي مسئوليته المتبصرة عنه، ويضع- كمبدأ فني- ضرورة **تحديد موقع** المؤلِّف، أي **إعادة** زرع transplanter القارئ.

فلنلخص- بسرعةٍ إذن- نظرية قصيدة النثر، مادامت موجودةً، مثلما وردت في **مقدمة** "*كوب النرد*" عام ١٩١٦، بطريقة ليست دائمًا واضحة. فلن يمكننا- أي شيء أفضل من ذلك- من رؤية دور "جاكوب" الإيجابي في قصيدة النثر[٥٠].

"كتبوا الكثير من قصائد النثر منذ ثلاثين أو أربعين عامًا؛ ولا أعرف مطلقًا أي شاعر أدرك ما الذي يعنيه ذلك"[٥١]، حسبما يُصرح "جاكوب" بتأكيد متعال في **مقدمة** "*كوب النرد*". كان تعريف قصيدة النثر، ومنحها قوانينها، محجوزًا إذن لمؤلف "*كوب النرد*". والواقع أن ثمة "تركيبًا شكليًّا لقصيدة النثر"[٥٢] تتميز من خلاله عن النثر الشعري (الذي يستبعده "جاكوب"، بشكل جيد، في بضع كلمات[٥٣]. قوانين قصيدة النثر؟ إنه يرصدها على عجل:

> المساحة لا تعني شيئًا بالنسبة لجمال العمل، فوضعه وأسلوبه هما كل شيء فيه[٥٤].

وتضم هذه القاعدة الذهبية ما هو جوهري: أولاً ينبغي على العمل أن يكون موجزًا، "فمن الصعب أن يكون جميلاً لمدة طويلة"، والنصوص الطويلة تفتقر إلى الوحدة (والواقع إننا سنلاحظ أن قصائد "*كوب النرد*" موجزة كلها، وأحيانًا موجزة للغاية، إلى حد أن نتساءل عن وجود مبالغة في الاتجاه المعاكس، وعما إذا كانت "*يصنعون العلف في جناح إرمينوفيل*"- على سبيل المثال[٥٥]- هي قصيدة حقًا).

وعلى العمل- في المقام الثاني- أن **يحدد موقعه**، أي "يبتعد عن الموضوع"[٥٦]: بمعنى أنه لا ينبغي أن نصف الواقع بالخضوع لما يمليه علينا المنطق والعادة، لكن أن نفسر، ونعيد خلق، أو-

كما يقول "ماكس جاكوب"- "إعادة زرع": ندرك أن العمل قد **تحدد موقعه** "من الصدمة الصغيرة التي نتلقاها منه أو أيضًا من الهامش المحيط به، والمناخ الخاص الذي يتحرك فيه"[٥٧]. فمسرح "موسيه"- على سبيل المثال- ومؤلفات "مالارميه" محددة الموقع.

لكن على القصيدة- فضلاً عن ذلك- أن تتوفر على أسلوب: فالأسلوب، شأنه شأن الفن (حيث الكلمتان مترادفتان)، هو "إرادة التجسيد بأساليب منتقاة"[٥٨]- ويؤكد "جاكوب" أنه لا يستخدم الكلمة إلا بمعناها المألوف: "فالأسلوب هنا يعتبر نوعًا من إخراج المواد في شكل مؤلف ونوعًا من تأليف الكل، لا نوعًا من لغة الكاتب"[٥٩]. فعلى الأسلوب- حسبما يقول أيضًا بطريقة معبرة للغاية- أن "يمنح الإحساس بالمغلق"[٦٠]. على العمل إذن أن يكون مبنيًا، ويُشكل كلاً مستقلاً (دائمًا نظرية القصيدة-الشيء !)- وسيؤكد "جاكوب" فيما بعد على أن إرادة الوحدة هذه تتبدى في "*كوب النرد*"، حيث تُلاحظ على النحو التالي: "١- إن النغمة لا تتغير من سطر إلى آخر مثلما لدى "برتران"؛ ٢- إذا ما كانت كلمة أو جملة تتوافق مع الكل، فإننا لا نهتم بما إذا كانت هذه الجملة أو الكلمة تصويرية، تتوافق مع الحكاية الخاصة للقصيدة أم لا"[٦١]. وينجم عن ذلك المخاطرة بالتأكيد بالانتهاء إلى بعض التفكك الواضح .. (يعترف "جاكوب" بأنهم آخذوه على ذلك): وعلى أية حال، فلن نستطيع اتهام مؤلف "*كوب النرد*" بالاستسلام لتسهيلات الكتابة الآلية. لكن لماذا يشعر "جاكوب" بالرغبة الغريبة في "تعنيف" أسلافه؟ فبرتران "ليس سوى حكاء نثري ورسام عنيف ورومانتيكي" (إن مؤاخذة "برتران" على افتقاره إلى الأسلوب لَمبالَغة)، و"الحِكَم البودليرية والمالارمية"، تؤدي إلى الخلط بين قصيدة النثر والحكاية الخرافية[٦٢]؛ و"رامبو" "لا يتوفر على أسلوب ولا على موقف"، و"لا يؤدي إلا إلى الفوضى والسخط"[٦٣]. إن السخط هو ما أعتقد أنني أحدس به خلف هذا الهجوم الأحمق للغاية: فقد تولد لدى "جاكوب" من كثرة سماعه تحيات معاصريه لرامبو، باعتباره- عن حق- سيد قصيدة النثر وتقنيًا بلا نظير[٦٤].

إنما نظرية "الموقف situation" التي تبدو لي أكثر أهمية، وبالتالي أكثر ثراء. فإعادة زرع القارئ في عالم مختلف، و"التغريب" (وهي أدوات شعرية مؤثرة للغاية لدى "رامبو" و"لوتريامون" و"جاري") سيؤديان- ربما أكثر من أي شيء آخر- إلى تمييز قصيدة النثر الحديثة، إلى حد جعل المساعي الشكلية، وموسيقى الجملة، والتأثيرات الفنية الخالصة، بلا جدوى، وإلى حد يكاد يصبح فيه مستحيلاً- في الحساب الأخير- التمييز، على سبيل المثال، بين النص والقصيدة: فيمكن لنص لميشو، وأقصوصة لكافكا، أن يتوفرا على نفس **الطاقة الشعرية الكامنة** في قصيدة نثر أو نظم.

لكن، فلنأخذ قصيدة نثر "ماكس جاكوب" هذه (وهي إحدى القصائد "النبوئية"):

الشوارع الخارجية الكبيرة، تمتلئ بالثلج ليلاً؛ ورجال العصابات
عساكر؛ يهاجمونني بضحكات وسيوف وينهبونني؛ أُنقذ نفسي

لأسقط في مربع آخر. هل هو فناء ثكنة، أم فناء فندق؟ كم من
السيوف! كم من الرماح! الثلج يسّاقط! يَخِزُونني بحقنة: إنه سُم
لقتلي؛ تعض إصبعي رأس هيكل عظمي مغطاة بقماش الكريب.
وترمي قناديل غامضة على الجليد ضوء موتي[٦٥].

من أين يأتي الشعر هنا؟ ليس بالتأكيد من الصياغات الفنية، أو من توازن إيقاعي (لدينا هنا إيقاع **منثور** عن عمد، بدون أية موسيقية، وجمل سريعة ومتنافرة)؛ ولا أيضًا من اختيار المفردات النادرة أو "الشعرية": "فالصورة الشعرية- مثلما يشير "م. ريمون" في حديثه عن هذا النص- غالبًا ما تحل محلها الإشارة المباشرة؛ فاللغة تستند على أساس شفاهي، ولا ترقى- في أغلب الأحوال- فوق الجملة المستخدمة في الكلام"[٦٦]. فما **يُعيد زرعنا** هنا هو فانتازية الرؤية نفسها، التي يزيد منها عدم تحديد التفاصيل، لتغمرنا هنا في قلب الكابوس. ويضيف "م.ريمون": "وبدهي أن حضور هذا الانسياب يمكن أن يتبدّى خارج الشعر، وخارج القصيدة". فنحن نتوجه نحو مفهوم شعر "مفتوح" غير مرتبط- حتمًا- بالشكل (هو شعر يمكن ترجمته بلا عواقب خطيرة)، شعر الحلم، والسرد الفانتازي أو العبثي- شعر "المناخ"، إذا شئنا، الذي سيكتشفه السيرياليون في الروايات السوداء، وفي مؤلفات "لويس كارول" أو في "نصوص الأحلام" التي تمتلئ بها المجلات السيريالية.

أما بالنسبة لجاكوب، فإن المبالغة في الانشغال بـ**الشكل** لا تسمح له بقبول فوضى كهذه: فقصائده هي قصائد لأنها تنحو- بالتحديد- إلى ألاّ تُعبر عن أي شيء سوى نفسها، "ولا أهمية للموضوع فيها"[٦٧]؛ فهو يجمع بعض العناصر، والكلمات، والصور، والأماكن المألوفة، والأشياء الملموسة، مع مزيد من الاهتمام بالمحافظة على وحدة النغمة أكثر من انشغاله بحكي قصة. وقد يحدث- من ناحية أخرى- أن تظل القصيدة، إذا ما اتخذت شكل السرد، بلا حل، لتقودنا إلى طريق مسدود، لأن ذلك هو بالتحديد منطقها الشعري (مثلما في "*قصيدة*"، أو "*مسألة قانونية*")[٦٨]؛ وعلى النقيض، لا يرفض "جاكوب" التكوين الكلاسيكي، ولا حتى خطابيةً ما، إذا ما كان هذا هو "أسلوب" القصيدة: على سبيل المثال، قصيدة "*شارع رافينيان*".

وعلى العموم، يمكننا أن نَخلُص من تصريحات "ماكس جاكوب" إلى أنه كان على وعي واضح بـ"نوع" من قصيدة النثر، تتوفر له قواعده شأن كل نوع فني. فما يقوله عن "الموقف" و"الأسلوب" لا يبتعد كثيرًا عن الملاحظات التي ذكرناها من قبل عن الضرورة المزدوجة لقصيدة النثر، الضرورة **الفوضوية** (كل ما يعيد زرعنا، وكل ما يحطم التصنيفات العقلانية كي يحملنا إلى عالم آخر، هو فوضوية محررة) والضرورة **الفنية**، التي تهدف إلى جعل العمل الفني كُلًا مكتملًا ومنظمًا.

لكننا لا نستطيع القول- رغم هذا- إن "كوب *النرد*" قد اعتُبر نموذجًا للدقة والتنظيم الفني:

فكثير من المحاكاة الساخرة، والحديث غير المترابط، والشطط العمدي، كان سيثير- بالأحرى- الانتباه إلى الجانب الفانتازي وغير المنسّق للعمل: وقد كتب "تيبوديه"- الذي كان وقتئذ جنديًّا في وزارة الحرب- إلى "جاكوب" بعد أن قرأ طبعة "ستوك": "يبدو لي أن كل الملفات قد سقطت كيفما اتفق على مكتبي .."[69]. فالمرء لا يخضع بلا عاقبة لإغراءات اللاوعي و"الكلمات الحرة": فسواء شاء ذلك أم أبى، كان "ماكس جاكوب" على وشك أن يُعتبر رائدًا للدادائية (المتقدم المرعب!)[70] وللسيريالية: فإذا ما رجعنا "كوب *النرد*" فسنخرج منه بالصدفة، والتمرد، والفوضى، ورفض "الأدب"، والرغبة في زعزعة كل المفاهيم الشعرية المسلّم بها.

بيير ريفيردي

إذا ما كان شعر "جاكوب" لايزال يحتفظ بسحره الشعري المختلط إلى حدٍّ ما، فيمكن لنا الاعتقاد أنه "قديم" إلى حدٍّ ما ولا يحظى إلا بمتلقين محدودين إلى درجة كبيرة. وعلى النقيض، يبدو "ريفيردي"، الذي اعتبره السيرياليون أستاذًا لهم[71]، أستاذًا أيضًا للجيل الحالي (لم يُخصَّص له أبدًا كل هذا الكم من المقالات مثلما حدث خلال هذه الأعوام الأخيرة[72]). ذلك أن وضع "ريفيردي" وضع مركزي، وأن هذا الشعر "الفريد" بشكل لافت للنظر توفَّر له في ذاته ما أمكنه من المساهمة في التكعيبية والسيريالية والشعر المعاصر على السواء. وخلف هذه المظاهر الثلاثة (التي تتعايش معًا): شعر تكعيبي، وشعر الصورة، و"غنائية الواقع"[73]، يظل شعر "ريفيردي" شعرًا ملموسًا دائمًا[74]، يستمد جذوره من قلب الوقائع الطبيعية والإنسانية: شعر لا يَدين بشيء لنفوذ بحر الشعر، والكتابة "الشعرية" أو الجملة الموزونة بشكل جيد، لكن حيث تلعب فيه التقنية دورًا رئيسيًّا.

التكعيبية الأدبية

"كل قرابة ريفيردي، وشعره، وتكعيبيته، تكمن في الصداقة التي ارتبط بها بخوان جري وبيكاسو وبراك"، مثلما قال "أراجون"- قرابة تصل إلى استخدام "العناصر اليومية لحياة بائسة": إنها، بالنسبة للفنان التشكيلي، علبة التبغ، والجريدة، وهي- بالنسبة لريفيردي- المفردات المحذوفة و"الأرض الغامضة، والشارع العدائي، والسُّلَّم المتهدم في حياة رسامي وشعراء ذلك الحين"[75]. وبينما يعترف "ريفيردي" بأنه لم يتآلف مع أحد من الشعراء إلاَّ مع ثمار عمل "جاكوب" و"أبوللينير" (وهو- مع ذلك- لا يدين لهما بالكثير)، فإن تأثير شارع رافينيان (تأثير "بيكاسو"، وتأثير صديقه الحميم على نحو خاص "خوان جري")[76] قد وجهه بشكل حاسم. وفي أول ديوان لقصائد نثر طبعه "بيرو" عام ١٩١٥ لـ"المؤلف" وزينه "جري" بالرسوم[77]، يتم تقديم بعض

القصائد باعتبارها "لوحات"(وعلى نحو خاص قصيدة "*من الذي سيرسمهم*" المهداة إلى "خوان جري")، وأحيانًا ما تدب الحياة في اللوحة تحت أعيننا، مثلما لدى "جاكوب"، دون أن يكف الشعور بها كلوحة:

تؤرجح الأنقاض جثثها ورؤوسًا بلا قبعات عسكرية.

هذه اللوحة، أيها الجندي، متى ستنهيها؟ هل حلمت أنني كنتُ فيها ؟ ..[٧٨]

لكن قصيدة "*ملامح وشخصيات*"، من نفس الديوان، التي يذهب فيها الشعور باللوحة والإطار المحيط بها بعيدًا إلى حد أن يرى المؤلف نفسه فيها **مسجونًا** في الرسم، فهي أكثر دلالة:

انفراجة، بأزرق في السماء؛ في الغابة، انفراجات كلها خضراء؛
لكن، في المدينة، حيث يسجننا الرسم، قوس الدهليز، مربعات النوافذ، مُعيَّنات الأسطح.

خطوط، لا شيء سوى خطوط، لراحة المباني الإنسانية.

في رأسي خطوط، لا شيء سوى خطوط- إذا ما استطعت فقط أن أُنظمها قليلا.[٧٩]

"خطوط، لا شيء سوى خطوط": ترتبط هذه التكعيبية "الهندسية"، مثلما نرى (مربعات النوافذ، معيَّنات الأسطح) بمخالطة "المدن الهائلة"[٨٠]، و"المباني الإنسانية" التي اختفت منها التماوجات السلسة للتلال والأشجار، وألوان الطبيعة الريفية، ذات علاقات بديهية باللوحات التكعيبية، وخطوطها الهندسية، وتكوينها في "فراغ مغلق"[٨١].

لكن الأساسي، هو أيضًا الإرادة البنائية والخلاقة، وجهد التكعيبيين (الذي أكدت عليه من قبل) ليجعل من اللوحة، أو من القصيدة **شيئًا**، كُلاً موجودًا بذاته، إعادة جمع للعناصر في تركيبة جديدة أكثر إيحاء، وأكثر صدقًا من الصدق، إن صح القول. وفي عام ١٩١٧، كان "ريفيردي" يجعل من مجلته "*نور-سود*" لسان حال التكعيبية التصويرية والأدبية، ويضع فيها المبادئ الأساسية لعلم الجمال الجديد. ومن المفيد التذكير أن "ب. ديرميه" أكد- منذ العدد الأول- وهو يطالب باستقلال الجيل الجديد عن الرمزية، أن "جمال الكلمة" ليس وسيلةً شعرية، "على نفس مستوى الإيقاع، والموسيقية، والقافية، إلخ.. فهدف الشاعر هو خلق عمل يعيش خارج نفسه، خارج حياته الخاصة به، ليقع في سماء خاصة، مثل جزيرة في الأفق"[٨٢]. ويذكر "ريفيردي" بدوره، في نفس العدد، حول التكعيبية بالتحديد: بالنسبة للتصوير الزيتي والشعر، "نحن في حقبة إبداع فني لم نعد نحكي فيها حكايات مسلية إلى هذا الحد أو ذاك، وإنما نخلق فيها أعمالا، تدخل الحياة وهي

تنفصل عنها، لأنها تملك وجودًا خاصًّا، خارج استدعاء أو إعادة إنتاج أشياء الحياة". وسبق أن ذكرت "*دراسة علم الجمال الأدبي*"، التي يضع فيها "ريفيردي"- مقابل الفني المسمَّى "واقعي"- "واقعية" العمل الفني: التي- إذ لا تقلد شيئًا ولا تستعير من الحياة سوى العناصر الضرورية- "سيصبح من الضروري أن نتوفر على واقعها الخاص بها، وفائدتها الفنية، وحياتها المستقلة، دون الإيحاء بشيء غير نفسها"(٨٣). والمدهش أن نرى هذا السلوك الجمالي متماسكًا بلا تراجع على مر السنين، مادمنا نقرأ في "*كتاب حافتي*" هذا التعريف (الذي سيلائم على نحو باهر أعمال "ريفيردي" نفسه): "(تكمن) قيمة العمل كله في النكهة الفريدة التي يدشنها في الواقع. فمنها يحتل موقعًا، في أفضل صف، بين أشياء الواقع. هكذا، كما بمعجزة، يصبح العمل المصنوع شيئًا حقيقيًّا، في حين أن العناصر التي تشكله ليست كذلك"(٨٤).

كيف يمكن إذن أن نخلق، بعناصر الواقع المبعثرة، "كيانًا" فنيًّا مستقلاًّ؟ يمكننا أن نتنبأ بأن العناصر المستخدمة ستعود كلها إلى **التركيبة**: تركيز الانفعالات(٨٥) في "حزمة"، خلق علاقات بين الوقائع المتباعدة، عن طريق الصورة(٨٦)، أساليب جديدة خاصة بتركيب الجملة وشكل الطباعة، التي توضع في الاعتبار بقدر ما تنتظم وتنسِّق العمل: إن "تركيب الجملة، مثلما يكتب "ريفيردي" في "*نور-سود*"، وسيلة للإبداع الأدبي. فهو ترتيب للكلمات- وطريقة الطباعة الملائمة له أمر مشروع"(٨٧).

سبق أن أشرت- فيما يتعلق بتركيب الجملة (وينبغي أخذ الكلمة بأوسع معانيها، المعنى المالارمي)- إلى أن "ريفيردي"، شأنه شأن "جاكوب"، يندرج ضمن جمالية "**المتقطع**"(٨٨) الرامبوية: إلغاء الروابط المنطقية، والأفكار "المتتالية"، وروابط النسق أو التبعية، وتجاور مختلف عناصر اللوحة، وتجاور الصور الحقيقية والصور الذهنية:

> وأسير نحو المغامرة في الغابة الغائرة، عيناكِ في العمق، شعركِ
> ومحجرا عينيك مرفوعون. أفقد ألق ابتسامة هذه السماء المحدودة في
> مربع ميت مثل باب فوق سقف سريري. أنظر إلى هذا اللون،
> والدم والماء، والنضارة- لذة انتظار السماء- مغطس الفقير هذا.
> دموع، غُلالات أشجار الكستناء وشتاء بلا أمل- اختفاء مؤثر(٨٩).

فتكوين الجملة يرفع من قيمة الكلمة، وكثيرًا ما يُلغي الفعل تمامًا: "نافذة لن أستطيع الدق عليها. النار التي يرفضون السماح لي بالتدفئة عليها"(٩٠). "الزجاج، الليل، الشيش البارد"(٩١). إنه "أسلوب الإشارات" الأثير لدى "رامبو": المضاد للخطابية، والمعادي للجملة المنمقة، لكنه الموحي للغاية! فلم تعد الكلمات إضافةً مطيعةً لفكر يُعبر عن نفسه من خلالها: فهي، وهي معزولة، تستعيد قيمتها الاستدعائية والإيحائية الكاملة، وتصبح مكونات واقع شعري جديد.

وكثيرًا ما يحقق "ريفيردي" **عزل** الكلمات هذا، في أبياته، من خلال "فراغات" كبيرة كأنهـا بحر صمت تنفلت منه الجزيرة اللفظية:

الحـــزن

الانتظـــار

اليـــأس

المدينة المضيئة أعلى الصخرة البيضاء[٩٢].

ويستجيب استخدام الشَّرطة في النثر (المتكرر كثيرًا لدى "رامبو" أيضًا) لرغبة مماثلة: والفقرة السابقة تعطينا مثلاً كافيًا له: وذلك ما يقودنا إلى الحديث عن الطريقة التي يصارع بها "ريفـيردي" الكتابة "الأفقية" والمتعاقبة، شعرًا ونثرًا، من خلال وسائل طباعية وبنائية غير مسبوقة.

وقد سبق أن أشرت إلى اجتراءات الإخراج الطباعي التي تنحو إلى تنظيم القصيدة في فـــراغ الصفحة كلوحة[٩٣]. والأمر يتعلق- بطبيعة الحال- بقصيدة النّظم، بالإضافة إلى وجود أكيد لمقصد معين في الشكل الطباعي لقصيدة النثر التي ستبدو وقد تجمعت حول نفسها:

في هذا الوقت الفحم

كان قد أصبح ثمينًا

ونادرًا مثل تبر

الذهب وكنت أكتب في

مخزن غلال حيث الجليد

وهو يتساقط عبر شـــقو-

ق السقف، أصبح

أزرق[٩٤].

وعندما يكتب نظمًا، يهرب "ريفيردي" من "البيت الجميل" المنعزل؛ وهو يسعى دائمًـــا إلى التركيب لا إلى السرد الأفقي لحكاية ما. وبدهي أن التنسيق في أبيات يشجع انقطاع الإشـــارات، وهو وسيلة لا غنًى عنها لصياغة تركيبة جديدة، فيما بعد، من العناصر غير المترابطـــة في البـــدء: فــ"الشاعر يجاور ويربط- في أفضل الحالات- مختلف أجزاء العمل الفني الـــذي تصبـــح قيمتـــه الأساسية، بالتحديد، في ألاّ يقدم منطقًا واضحًا بشكل زائد لوجود متقارب"[٩٥]. وكي نضـــرب

مثلاً بسيطًا، سنجد عدة قصائد منظومة تهدف إلى تجاور، وإذابة الأجزاء المختلفة لمشهد طبيعي (الأرض والماء، على سبيل المثال) بمساعدة تغيرات التعبيرات الشبيهة بما لدى "رامبو" في قصيدة "بحرية":

يظهر النهار في الأفق مثل سبَّاح يجذب كأسه

عبر **طحالب الأمواج**

ومرتفعات تلال الرمال السائلة(٩٦).

والمثير أن نجد "تداخلات" من هذا القبيل في اللوحات "التركيبية" لخوان جري: وهو ما نجده في قصيدة "*خليج البندول*"، حيث تمتزج الحجرة بالمشهد الطبيعي، وحيث يرسو المركب الشراعي "على المنضدة"(٩٧). وليس من المستحيل، من ناحية أخرى، أن نجد تداخلات مماثلة في النثر: مثلما نجد في قصيدة "*وحيدًا دائمًا*"، حيث تتطابق لوحة الشارع مع لوحة الغرفة، التي تبدأ بهذه الكلمات: "أيأتي الدخان من مداخنهم أم من غلايينكم؟"(٩٨).

لكن ها هي الآن قصيدة نثر لن تقدم لنا لوحتين مختلفتين متطابقتين، بل زاويتي نظر مختلفتين تقريبًا. إنها- في آن- مشهد طبيعي حقيقي، وتفسير هذا المشهد من خلال الخيال الذي يرى فيه **شيئًا آخر**. ولكن، بدلاً من التوزيع الطباعي على عمودين لإظهارهما بشكل متزامن (مثلما نجد أمثلةً لذلك نظمًا)، هناك مراوحة مستمرة بين المشهد الحقيقي والرؤية الخيالية تُنسق خيوط النسيج وخيوط السلسلة، لترسم بالتدريج "الصورة في السجادة": "*رأس العالم*" (هو عنوان القصيدة). وأعيد نقلها مؤكدةً على المشاهد التشخيصية (بالخط المائل):

ما يزال بعض النهار على حافة الأسطح وأطراف الشجر. البحيرة التي سقطت من أعلى انبطحت على الأرض. *في الضباب*، حيث *يسير هناك طيف. إنها الرأس*. نجمة المنتصف التي تلمع أحيانًا. *الأكتاف المعقودة مع الضفائر الشقراء*. الجبل. دورة العالم سجينة. الهواء مشتعل. *الفم لا يزال ينفث*. وأنين الأرض تحت العصا الوحشية. وأمام الغُلالة التي ترتفع كان الفجر يولد من جديد في الركن الآخر(٩٩).

نفكر في هذه اللوحات التكعيبية لخوان جري أو بيكاسو التي تُراكِب نظرتين مختلفتين لنفس الشيء، مهرج على سبيل المثال، منظوراً إليه **في آن** من الأمام ومن الجانب: هكذا تتوفر لنا "لوحة ثانية- تتخذ وضعًا مائلاً في أغلب الأحيان- تندمج في الأولى"، مثلما يكتب "كانفيلير"(١٠٠). وما الميل هنا سوى التشويه التشخيصي الذي يخلقه الخيال. لكن ما يجب الإشارة إليه، هو الأهمية

البنيوية للنسق: فلم تُكتب القصيدة بشكل أفقي، وإنما- إن صح القـول- "بطريقة متعددة الأصوات": ففيها بُعد إضافي (وفي نفس الوقت، تفرض المراوحة من الواقعي إلى الصورة ومن الصورة إلى الواقع، انتظامًا ما على النص، و"إيقاعًا ثنائيًا" يمكننا أن نرى خلاله- بالمقارنة بالبحور السكندرية الكلاسيكية- إيقاع استبدال.

وإذا ما اعتبرنا أننا نتوفر هنا لا على مستويين فحسب يتداخلان، وإنما على **صورة** تتلاحق، فسنرى أننا سننقاد إلى البحث في الصورة (سواء راكَبَت واقعين ملموسين متباعدين، أو واقعين أحدهما مادي والآخر ذو مستوى مجرد) عن نسق التركيب، أو **الإبداع** الأدبي، والأمران سواء. والواقع أن الصورة نسق تركيبي بامتياز؛ وهي أيضًا أداة لخيمياء الكلمة تنقاد بفعلها "كائنات" أدبية جديدة نحو الوجود- أداة يمكن للنثر أن يستخدمها، شأنه شأن الشعر.

شعر الصُّورة

ودون الذهاب إلى حد اعتبار الاستعارة "قافيةً ميتافيزيقية"، والإصرار على أنها تجعل الشعر عبثيًا، إلى درجة أن "البحر السكندري والقافية، بل الشعر نفسه، قد رزحوا في واقع الأمر، في الشعر المعاصر، تحت وطأة الاستعارة التي يتزايد التأكيد عليها"[١٠١]، يمكننا التأكيد- حقًا- على أن الشعر الحديث بقدر تناقص لجوئه إلى "تعويذة" الأبيات ومنابعها الموسيقية والإيقاعية، كان يمنح مكانًا متعاظمًا للسلطات الشعرية للصورة[١٠٢]. وعلى هذا الصعيد من الأفكار، يمكن لريفيردي أن يُسمَّى عن حق "شاعر الصورة"[١٠٣]، وهذا ما توضحه نظرياته وأعماله (الشعرية). ونعرف بأي حماس استعاد السيرياليون الأفكار التي تم التعبير عنها في "نور-سود" عام ١٩١٨:

> الصورة إبداع خالص للروح.
>
> وهي لا يمكن أن تنشأ من المقارنة، وإنما من التوفيق بين واقعين متباعدين.
>
> وكلما كانت علاقات الواقعين المتوافقين متباعدة وصائبة، أصبحت الصورة قوية - وامتلكت قوةً شعورية وحقيقةً شعرية[١٠٤].

ولننقل على الفور أن ثمة اختلافًا جوهريًا بين هذه التعريفات، وتلك التي سيقدمها السيرياليون فيما بعد: فالصورة السيريالية مجانية عن عمد، **واعتباطية**، ويصرح "بريتون" أن الصورة "الأقوى هي التي تقدم أعلى مستويات الاعتباطية"[١٠٥]؛ وبالنسبة لريفيردي، فعلى العلاقات القائمة أن تكون- على النقيض- "متباعدةً وصائبة"، و-حسبما يقول- "لا يمكن لواقعين لا يتوفران على

أية علاقة أن يتقاربا بشكل مفيد. فليس هناك خلق للصورة". وما من شيء سيكون أكثر غرابة- بالنسبة له- من الموقف السلبي للسيرياليين؛ وهو لن يتصالح أبدًا مع التوافقات الطارئة التي تنشأ في اللاوعي(١٠٦). فالصورة التي تشع في كل سطور شعره مدهشة، ومفاجئة غالبًا، وليست أبدًا اعتباطية؛ وقد أشار "م. سايبه" بدقة إلى أنها أحيانًا ما تختلف بشكل طفيف عن الاستعارات التي نجدها في اللغة الدارجة (مثل "يرقى الشارع"، "ينهض اليوم"، "ينسحب البحر")؛ وسيقول "ريفيردي": "يمتطي الطريق الغابة"، "خرج النجم من الماء"، "يهبط الندى حافي القدمين على أوراق الشجر"(١٠٧). ونرى من هذه الأمثلة الميل الدائم للكاتب نحو "أنسنة" الطبيعة:

ينحني السقف مثل شخص يريد الصعود.

وأخذت الكُوة تضحك للشمس

مثلما سيكتب على سبيل المثال(١٠٨). وتجعلنا هذه "الإحيائية" نشعر في الطبيعة بلعبة القوى، والذبذبات الدائمة، بينما- على العكس- تجد الطبيعة الإنسانية "توافقها" في الواقع الملموس للكون:

الطحلب الطويل المتحرك والطري

على خط الماء

الروح الرخوة الهاربة والمطيعة للتيار

-مخلصةً للنجاح المتماوج(١٠٩).

هكذا تنشأ مرةً أخرى المراوحة بين الفكرة والمادة، بين المجرد والملموس، كأداة للكشف الشعري، والتركيب، والبنية، في آن.

والحق أن تنظيم النثر من خلال الصورة، يبدو مختلفًا إلى حدٍّ ما. ولاشك أنه يمكن للقصيدة أن تنتظم حول استعارة واضحة إلى حدٍّ ما: تلك هي حالة قصيدة "*لكل نصيبه*"، المبنية على الصورة المزدوجة لـ"صائد النجوم"(١١٠) والتقارب بين النجوم وقطع العملة الذهبية:

اقتنص القمر، وترك الليل. وسقطت النجوم واحدةً بعد الأخرى في شبكة مياه جارية.

وراء الحور يترصد صياد غريب بنفاد صبر وعين مفتوحة، وحيدًا، متخفيًّا تحت قبعته العريضة؛ ويرتعد الخَط.

لكن بعيدًا على الحافة كان صياد آخر ينتظر. بتواضع أكبر كان

يصيد في بركة الطين التي تركها المطر. فهذه المياه، القادمة من
السماء، كانت تمتلئ بالنجوم.

لكن كثيرًا ما تكون الصورة المتضمنة في القصيدة مُضمَرة ويصعب شرحها. والأمر يتعلق -في أغلب الأحيان- بمعادلة تنشأ بين وصف مشهد طبيعي، أو سرد للأحداث التي تبدو مفككةً للوهلة الأولى أو غير مفهومة إلى حدٍّ ما، والحالة الروحية التي تكون مهمة الأشياء أو الوقائع القليلة التي تم تجميعها بهذه الطريقة أن توحي بها، والتي تقدم لنا -على نحو ما- تمثيلاً تشخيصيًّا. هكذا، على سبيل المثال، يمكن تفسير الإحساس بالضيق الجسدي والميتافيزيقي، الذي تنجح بعض أوصاف المشاهد الطبيعية في تقديمه لنا، وحيث ينوء الصمت بوطأته، والسكون، ونوع من الوحدة اليائسة:

فِلس جديد للغاية يتدحرج في الشق أو الشمس الغاربة. الآن
يُحد الجدول الطريقَ الطويل ويتقافز الضوء الخفي في المفترق
المتقاطع.

تمد الأشجار الظل. لا نسمع سوى صوتها. تنطفئ النيران. أبعد
من أن نتوقف. ما مِن أحد سيمر بعد ذلك أبدا. الريف صامت.
والحجارة جافة. حائط متهدم. يعود الصمت. يغوص عصفور في
العشب كي يموت.

ليس اختيار التفاصيل فحسب هو الذي يوحي هنا بالهجران والوحدة، والموت (اسم القصيدة "كي نموت")(١١١)، لكنه إيجاز هذه الجمل التي يتركها غياب الفعل بلا حياة ومتحجرة، يقطعها صمت ساحق. لا يحتاج الشاعر إلى التعبير عن مشاعر الضيق، والإرهاق، مادامت العناصر التي اختارها من الواقع الخارجي، والطريقة التي جمعها بها، هي "إشارات" غير ملتبسة لهذا الضيق. ينبغي إذن الحديث لا عن "أسلوبٍ متخيل"، بل عن كلمات جوهرية، وموضوعات استعارية أساسية، وهي بسيطة للغاية فضلاً عن هذا: فنحن نعثر دائمًا على موضوع الباب المغلق والمنزل الذي لا ندخله(١١٢)، والمسافر المنعزل أو الضائع(١١٣)، والليل الأسود(١١٤)، والمشهد المتحجر(١١٥).

رموز ؟ إذا شئنا. وبشكل أدق استثمار "النبرة الانفعالية" للكلمات المستخدمة لا من أجل معناها وإنما من أجلِ قيمتها الإيحائية: "في اللحظة التي تتخلص فيها الكلمات من دلالتها الحرفية تتخذ في الذهن قيمة شعرية. في هذه اللحظة يمكننا أن نضعها في الواقع بحرية"، على ما يكتب "ريفيردي"(١١٦). عندئذ، يمكن تجميع ومزج إشارات مادية وأفكار مجردة، لتوليد انفعال ذي طبيعة محددة لدى القارئ- الشعور، على سبيل المثال، بخوف وضيق قاتل:

وبعد، في الممرات التي لا نهاية لها، في حقول الليل الموحشة، في
التخوم المظلمة التي تتلاطم بها الروح، تعبر الأصوات المفاجئة

الحواجز، وتترنح الأفكار المزعزعة، وترن أجراس الموت الملتبس"[١١٧].

هكذا نرى هذا الشعر يمزج دائمًا المجرد بالملموس ("حقول الليل الموحشة"، "تترنح الأفكار المزعزعة")، والمشهد الطبيعي الحقيقي بالمشهد الداخلي، ويقبل بالتعادل بين الظواهر الطبيعية والروح الإنسانية. فهل ينبغي- بهذا المعنى- تفسير كلمة "ريفيردي" المستشهَد بها كثيرًا: "الطبيعة، إنها أنا" ؟[١١٨].

غنائية الواقع

والحقيقة أن "ريفيردي" عندما يكتب- على سبيل المثال- أن "هدوء السماء يسترق الشجاعة التي كانت تسند أيادينا، والرأس والطريق"[١١٩]، فلا ينبغي أن نرى فيها "صورة" بسيطة، أو شكلاً أسلوبيًا، لكن توحدًا حقيقيًا للإنسان بالطبيعة. فالشاعر الذي استطاع أن يكتب: "بكل جزء من وجودنا الخفي نعارض ظروف الخارج، مثل النباتات"[١٢٠] مستعد، بطبيعة الحال، لقبول التبادلات، والتجاوبات أو التماثلات بين الإنسان والكون. فكرة رمزية، بالتأكيد: فكيف يحدث إذن أن يكون شعر "ريفيردي"- على العكس من الشعر الرمزي- شعرًا **ملموسًا** بشكل جوهري؟ ربما لأنه يصدر، ببساطة، عن رجل ينتمي للهواء الطلق، فيه تجد كل ارتعاشات الريح والأشجار والبحر صداها، لا على المستوى الذهني، بل على المستوى الفيزيقي[١٢١]. هذا الشاعر هو إنسان أولاً، من أجله توجد الطبيعة، ومن خلاله تحدثنا: فعناوين دواوينه دالة: "*زبد البحر*"، "*طبيعة عظيمة*"، "*ينابيع الريح*". ونعلم- من ناحية أخرى- أنه انفصل منذ وقت مبكر للغاية عن الحياة الباريسية الخانقة كي يبحث في "سوليزم" عن "وحدة تمتلئ بالأجراس والحجارة، وتمتلئ أيضًا بالخضرة والمياه النابضة والعصافير"[١٢٢].

وسيكون من التعسف- رغم هذا- ألاّ نرى في الشاعر سوى "صوت" لـ"الطبيعة العظيمة"؛ فـ"الطبيعة الإنسانية" لا تفتقر إلى ضروراتها الخاصة بها، والطبيعي أن يواجه الإنسان حلمه الداخلي، بشكل محدد، بالواقع الخارجي- لاسيما عندما يكون شاعرًا. و"الشاعر- مثلما يقول "ريفيردي"- في وضع صعب وخطِر غالبًا، في نقطة تقاطع مستويين ذوي حدين قاطعين بقسوة، مستوى الحلم ومستوى الواقع". ولهذا، يمكن مقارنة القصائد بـ"بللورات تكونت بعد التماس الهائج للروح مع الواقع"[١٢٣].

وهناك حقيقة جديرة بالإشارة: فإذا ما كان الواقع المحسوس، "الطبيعة العظيمة"، تفرض حقًا وجودها بقوة في الشعر المنظوم ("*مشهد طبيعي يضم حيوانات*"[١٢٤]، "*أرض*"[١٢٥]، "*شروق النهار على البحر*"[١٢٦])، ففي النثر تتجلّى لنا الحقيقة الإنسانية والسر الخفي للمصير الإنساني. ثمة

هنا مسألة بنية: ففي حين تنحو الأبيات بشكل طبيعي إلى الانتظام في "لوحة"، فإن النثر، في جوهره التعاقبي، ينحو إلى السرد، إلى التأمل الغنائي، وتلاحق الوقائع والأفكار. ولا يعني ذلك أن "ريفيردي" شاعر حكائي على الإطلاق ! فـ"ما هو العمل الذي يمكن أن نترع منه الفكرة أو الحكاية اللتين لا تساويان شيئا وهما معزولتان، ولا يتبقى منهما شيء بعد هذا الطرح؟"، مثلما يتساءل هو[١٢٧]. لكن لا شيء يمنع الشاعر- في بنائه لقصيدته- من استخدام **أفعال** وأشياء ملموسة باعتبارها عناصر للقصيدة: أفعال أو أشياء يجمعها وفقًا لمنظورات جديدة، يخلصها من كل سياق تفسيري ليمنحها قيمةً تصويريةً أفضل (رمزية إذا شئنا). وقصيدة "*رجل منته*" الجميلة للغاية، التي ذكرت مقطعًا منها، ستقدم لنا (عند سردها كلها) فكرة هذه التقنية:

> في المساء، يُتزه طيفه عبر المطر والخطر الليلي، الذي لا شكل له وكل ما جعله منارًا.
>
> مع أول لقاء، يرتعد- بماذا يلوذ في مواجهة اليأس؟
>
> يُحوم حشد في الريح التي تعذب الأغصان، و"سيد" السماء يتابعه بعين رهيبة.
>
> لافتة تَصر- الخوف. يتحرك باب ويصطفق الشيش العلوي في الحائط؛ يجري ويخذله الجناحان اللذان كانا يحملان الملاك الأسود.
>
> وبعد، في الممرات التي لا نهاية لها، في حقول الليل الموحشة، في التخوم المظلمة التي تتلاطم بها السروح، تعبر الأصوات المفاجئة الحواجز، وتترنح الأفكار المزعزعة، وترن أجراس الموت الملتبس[١٢٨].

من هو هذا الرجل؟ ما الذي فعله؟ ما الذي سيحدث له؟ أسئلة عبثية. المهم هنا، هو أن نخلق (وبأقصى اقتصاد في الوسائل !) "انفعالاً خاصًّا، لا تستطيع الأشياء الطبيعية، من جانبها، أن تثيره في الإنسان"، انفعالاً "لا يستطيع منحه لك سوى الفن وحده"[١٢٩]. فالحكاية بلا أهمية، وقد يحدث أن تبدو عبثية للوهلة الأولى (مثلما في قصيدة "*مظهر تافه*" المخصصة لمسافر "لا يستطيع وصف البلاد التي رآها"، و"لربما لم ير أبدًا شيئًا"، من ناحية أخرى، ولا يكشف أبدًا عن فرحة أو نفاد صبر، ويمضي- دائمًا وحده- "وحقيبته الخفيفة في اليد"[١٣٠]): ولا يعني ذلك أن تكون مفككة، ومفتقرةً إلى منطق داخلي. "فلا يوجد أي رابط مشترك، مثلما يكتب "ريفيردي"، بين المنطق والعقل السليم"، فهو يستطيع التحالف مع أغرب حالات الجنون: "نحترم العقل السليم، ونعجب بالمفاهيم المجنونة التي تنتظم في مناخها وعلى صعيدها بشكل منطقي"[١٣١]. والمؤكد أن كثيرًا من

قصائد "ريفيردي" غامضة للغاية، وبشكل أدق لا تطالبنا بـ"**الفهم**"، وإنما بنوع من **الالتزام** الداخلي. ولا يتضمن هذا- فضلاً عن ذلك- "ألاّ" يتوفر لهذه القصائد "أي معنى": لكن الرسالة التي تقدمها لنا لا تخاطب الوعي الواضح، ولا يمكن ترجمتها في لغة واضحة، مادام الأمر يتعلق- بالتحديد- بجعلنا نشعر ونحس بالغموض الذي يكتنف الأجواء المحيطة بنا، وبهاوية المجهول التي يفتحها الواقع في كل خطوة أمام مسيرتنا.

هذا الشعور بسر يمكن أن يتخفّى وراء "مظهر تافه" (إذ إن هذا المسافر الوحيد، الذي لا يحكي شيئًا، ويمضي دون أن يكلم أحدًا، "ورغم هذا، فثمة شيء يتبعه أو- ربما- شخص ما يتخذ الشكل الغريب لظله")، هذا الانتظار لشيء لا يوصف كثيرًا ما يلاحق شعر "ريفيردي"، مثل أمل يائس ("عسى أن يحدث شيء. كل العيون تخرج من النوافذ، وكل غيرة منافسينا تتراجع على عتبات الأبواب. ورغم هذا، لم يكن لأي شيء أن يجيء!"(١٣٢))، ويبدو أن كل هذه الغنائية "التي تتجه صوب المجهول، صوب العمق"(١٣٣)، تجد أكثر أشكالها ملاءمةً في النثر. والواقع أن ثمة **نغمة** غموض ما أو غرابة (سبق أن شهدناها(١٣٤)) تتكيف مع نص النثر بأفضل مما مع النظم، وترتقي بالنثر إلى مستوى شعري: وكي نستعيد تعبيرات "ريفيردي"، سنجدها- على سبيل المثال- "في جملة يعلقها غموض مغزاها ونوعية الكلمات التي تكونها فوق المجرى الطبيعي لأفكارنا"(١٣٥). **جملة** وليس بيتًا، لأن الأمر لا يتعلق هنا- على الإطلاق- بأدوات إيقاعية. فموضع الخلاف الوحيد هو اختيار الكلمات (التي تؤخذ، أُذكّر بذلك، خارج معناها الحرفي، بقيمة إيحائية وتشخيصية)، و"الدلالة الغامضة للجملة"- لا لأن الشاعر "يضيف" غموضًا بعد فوات الأوان، لكنه يصنع- مثلما يقول "ريفيردي"- "كشفًا يتخطّى نفسه"، ولا يمكن أن يصل إلينا إلا من خلال شقوق النص، وتصدعات المعنى، و"الفراغات" الكبرى المتروكة بين الأفكار: "لا شيء يستحق أن يقال في الشعر غير ما لا يُوصف، لذلك نعتمد كثيرًا على ما يجري بين السطور"(١٣٦)، مثلما يقول أيضًا ...

وبعد عدة "قصائد"، لم تكن سوى سرديات، ها نحن نشهد الشعر الحديث يصل أخيرًا إلى هذه الصيغة المفارقة لكن الخصبة: السرد الفوضوي، الذي يخرق كل قوانين النوع، السرد الذي لا يدور فيه أي شيء أو لا يفضي إلى شيء، ولا يتوفر له بداية، أو نهاية، ولا نعرف شخوصه، وحيث الأساسي هو ما لا يُقال: سرد، حيث **الصيرورة** التاريخية، المقضومة من كل ناحية، ينتهي بها الحال إلى الفساد في اللازمنية، وتعود إلى "الحاضر الأبدي" للشعر(١٣٧). هذه الوحدة الغريبة للمتناقضات، هذا البناء وهذا الهدم المتزامنان، تلك هي خصائص شعرية حديثة تمامًا، سيتم التأكيد عليها في قصائد النثر "السردية" هذه لفترة ما بعد الحرب، لتمنحنا أفضلها (لدى "ميشو" على سبيل المثال)- جميعها معًا- انطباعًا بالعبثية والتجذر العميق في الواقع.

شاعر الواقع- ربما يكون هذا، في واقع الأمر، هو التعريف الذي يشمل، على أفضل نحو، ذخائر شعر "ريفيردي"، وعلى نحو خاص إذا ما حددنا الكلمة وفقًا لما فعل: "ما نسميه الواقع في

الفن هو مجمل العلاقات التي ينجح صوابها في منحنا صورة حية وقادرة على إثارة انفعال أكثر كثافة وأكثر دوامًا على نحو خاص من الحقيقي"(١٣٨). هكذا، يحتوي مصطلح **واقع**- في آن- الفكرة التكعيبية للقصيدة-الشيء، التي- وقد تمتعت بوجود مستقل- "تحتل موقعًا، في أفضل الصفوف، ضمن أشياء الواقع"(١٣٩)- ونظرية الصورة التي- فيما تؤسس علاقات جديدة بين الأشياء المتباعدة- تخلق واقعًا جديدًا، وأيضًا إرادة البحث الذي لا يكل لا عن "الحقيقي" وإنما عن "الواقعي"، عن "الجوهر الحقيقي للأشياء"(١٤٠). ولا يمكن لشعر كهذا إلا أن يكون بعيدًا عن الهموم الشكلية، على الأقل عندما يكون هدفها مطابقة المسيرة الشعرية على القنوات الجمالية المسبقة: "على الشاعر، مثلما يقول "ريفيردي"(١٤١)، أن يبحث، في كل مكان وفي نفسه، عن الجوهر الشعري الحقيقي، وهذا الجوهر هو الذي يفرض عليه الشكل الوحيد الضروري له". شعر أم نثر، لا يهم، شرط ضمان وحدة الجوهر هذه بين الشكل والفكرة الشعرية.

شعر مرن (والتعبير لريفيردي)، ويريد الالتحام "بكل الحدود، بكل الخشونات، وبكل تجاويف الواقع"، لا يستطيع أن يدعي منح قصيدة النثر "قوانين" ولا نماذج. ولا يقل عن ذلك صوابًا أن قصيدة النثر تدين له بالكثير، بمعنى الإثراء في العمق، و- إذا جاز القول- في "السُّمك" الشعري. فانطلاقًا من "ريفيردي"، أصبح واضحًا أن قصيدة النثر الحديثة لن تؤثر إلى هذا الحد بفعل **موسيقى** الجملة(١٤٢) والجمال اللفظي الخالص قدر تأثيرها بفعل قدرتها الإيحائية، وخلق علاقات جديدة، وعلى نحو خاص- خارج كل تأثير "أدبي"، وباستخدام أبسط الكلمات- بفعل هذا الشعور بـ**غموض الواقع** الذي تثيره فينا. يتعلق الأمر دائمًا، مثلما أراد "جاكوب"، بـ"إعادة زرع" القارئ، بأن نكشف له واقعًا غير إذعاني؛ لكن "ريفيردي" لا يلجأ، من أجل هذا، إلى القدرات التحريرية للحلم، ولا إلى تداعيات الكلمات؛ يكفيه الغوص بعمق في قلب الواقع وفي قلب عالمه الداخلي: فوفقًا لما يكتب، يتمثل "الفعل الشعري العميق" في "الغوص بمزيد من التقدم وبأكثر الأشكال الممكنة مغامرةً، في مرآة الهاويات لسبر أغوارها الخاصة"(١٤٣). ولاشك أن الشعر "ليس مسألة إحساس بل تعبير"(١٤٤)؛ إنها دائمًا مشكلة "الرائي" القديمة: "إيجاد لغة". لكننا نعي بشكل أفضل- مع "ريفيردي"- أن هذا "المجهول" الذي ينبغي على الشاعر أن يعرضه لنا، لا وجود له إلاَّ في أعماقه الداخلية: "ما يهم، بالنسبة للشاعر، هو أن يتمكن من إيضاح أكثر الأشياء خفاءً فيه، وأكثرها سرية، وأكثرها تخفيًا، وأصعبها على الكشف عنها، وأكثرها تفردًا"(١٤٥).

عندئذ، يستعيد الشعر وظيفته **الحيوية**، ويعثر من جديد على هذا الطموح الميتافيزيقي الذي تغافل عنه الرمزيون أحيانًا، وقد غطته طموحات أخرى جمالية وشكلية تمامًا. فبالمضي في هذا الطريق، وبالتخلي العمدي عن "الأدب"، سيسعى السيرياليون إلى الغوص "بأكثر الأشكال الممكنة مغامرةً"، في هاويات اللغة والوجود الداخلي.

(٢) التمــرد الدادائي
وهدم الأشــكال الأدبية

نُشرت أولى قصائد نثر "ريفيردي" و"جاكوب" في قلب فترة الحرب (بين عـــامي ١٩١٥ و١٩١٧)؛ ومنذ عام ١٩١٦، عمَّد "تريستان تزارا" حركة "دادا"، ونشر "*المغـــامرة الســماوية للسيد أنتيبرن*": لقد بدأ التمرد ضد جميع القيم القائمة للحضارة والفـــن في الهديـــر، وســعت الفوضوية المتعاظمة إلى هدم كل فكرة عن **الشكل** الأدبي. إنها اللحظة الـــتي اختارهـــا النقـــاد والجمهور العريض لملاحظة وجود قصيدة النثر باعتبارها "نوعًا" أدبيًّا محددًا، يمتلك قوانينه وأساليبه الخاصة به: وقد خصص لها "ف. لوفيفر" خمس عشرة صفحة من كتابه عن "*الشـعر الفرنسـي الشاب*"، وبعد أن مايز بينها وبين الشعر الحر والنثر الشعري، أكد "أن عليها (قصيدة النـــثر) أن تنتظم وفقًا لقوانين لا تبدو واضحةً تمامًا حتى الآن، لكن قانونها الرئيسي يقتضي بأن تمتلك، مثـــل قصيدة النظم، وحدةً لا تسمح بترع كلمة واحدة دون أن تؤدي إلى هدم العمل كله"[١٤٦]. وهـــو يقر للأسف، على إثر "جاكوب"، بأن "قصيدة النثر قطعة حُلِي"، وهو ما يقوده إلى إدانة "رامبو"، ويقرر أنه ينبغي على موضوع قصيدة النثر أن يكون "أصيلاً، محصورًا في ظاهره وغريبًا إلى حـــدٍّ ما"[١٤٧]، وأن هذا النوع المرهف والثمين إلى حدٍّ ما يمكن أن تعود أصولـــه إلى ... ســـيرانو دي بيرجيراك! ثم يذكر بعد ذلك بضع قصائد لجاكوب، وريفيردي (ليست أفضل قصائدهما)، وقصيدة "دائرية" لصامويل دولا، وهذه "الحلية" لجيلوريه، التي يمكن أن ننسبها مع ذلك إلى "جول رونار":

تشعر السماء بآلام الأحشاء. وتنفجر في زخات مطر مفاجئـة،
ثم فجأةً تهدأ وتستعيد في اللحظـــة التاليـــة وجهـــها الضـــاحك
والأزرق.

اليوم، عبثًا تهز قطيع غيومها السوداء. تزعجه وتمزقـــه. لكنـــه

جهد عبثي. إنها مصابة بـاحتباس في المطر[148].

ومن ناحيته، ما إن عاد "لويـس دي جونـزاج-فريـك"، صديـق "أبوللينـير" وأمـير الفن، من الحرب التي جعلته بعين زجاجية، ودون أن يتخلـى لحظـة عـن اختـلاف اللغـة، حتى بدأ- في "دون كيشوت"- استقصاء حول موضوع قصيدة النـثر، الـتي لم يـأنف مـن ممارسة موهبته الصافية فيـها (لكـن مفـهوم "ل. دي جونـزاج-فريـك" لقصيـدة النـثر صارم[149] إلى حد أنه لا يقبل إلاَّ عدداً قليلاً للغاية من قصـائد النـثر **الحقيقيـة**، حـتى مـن بين قصائده)، و لم يعترف بقصيدة تستجيب بشكل كـامل لشـرطه المثـالي سـوى بقصيـدة "*توب المباغت*"، التي نشـرتها مـن قبـل مجلـة "*كوفـاديس*")[150]. وجديـر بـالذكر أن الإجابات الواردة من حوالي خمسين أديبا تلتمع بشـكل عـام بغموضـها ومرحـها[151]، وإذا ما تكرر ذكر أسماء من قبيل "بانفيل" و"بيـير سـوكور" و"م.بورنـا-بروفـان" و"جـالو"، إلخ...، فإن اسم "شارل كرو"، على سبيل المثال، لم يـرد ذكـره مـرة واحـدة. ولاشـك أن هذا الاستقصاء يكشف الحظوة المتزايدة التي تتمتع بها قصيـدة النـثر؛ كمـا أنـه يوضـح- بنفس القدر- إلى أي حد كانت الأفكار عنها غير واضحـة، وإلى أي حـد مـن الجمـود- رغم "رامبو !"- كانت صيغة "قائمة الرائعة الأدبية" و"الحليـة" المنحوتـة بعنايـة[152].

وتبدو مفاهيم كهذه متخلفة للغاية، عندما نفكر أنه- في نفس الفترة، في أعقاب الحـرب الأكثر دموية التي ماتزال تثير اضطراب الإنسانية- لم يعد الأمر يتعلق بالنسبة للكتـاب بمناقشـة تفاصيل تحقيق الأسلوب وأنساقه، بل بإثارة قضية اللغة ذاتها، وبنية الشعر، وكل القيم المسلم بهـا عادة في مجالات الأدب والفكر. وقد سبق لأبوللينير، الذي سيقر السيرياليون بريادته، أن فتح- في "*قصائد مرسومة*"- المعركة الكبرى حول "النظام والمغامرة"[153]، وأعلن- في مقال مـدو عـام ١٩١٨- مجيء "**الروح الجديدة**"[154]، التي تتميز بالرغبة في الاكتشـاف والاسـتخدام الفـني للمفاجأة المدهشة. لكن الأفكار الجديدة- مرة أخرى- أخذت تختمـر في المجـلات الصغـيرة، وسرعان ما فاض فورانها إلى مدى بعيد. لقد تحدثت عن مجلة "*نور-سود*" برئاسة "ريفـيردي" في الفترة بين عامي ١٩١٧-١٩١٨. فهل نعلم أنه في عام ١٩١٨، ظهرت (في "جرينوبل"، لكـن ذلك يرجع فحسب للظروف المحيطة) مجلة شابة هي "*لي ترو! روز*"، كانت تضم بين محرريـها- بالإضافة إلى "جاكوب" و"ريفيردي"- "بعض ممثلي الحركة الرمزية الأكـثر تمـيزا ورواد أكـثر الحركات شهرة وعرضة للذم"[155]؟ وكنا نرى فيها "موكيل" و"روبير" و"فيليـه-جريفـان" إلى جانب "أراجون" و"سوبول" و"ب. فاليري"...[156]، وكان يدير وقائع الآداب والفنون شاعر شاب لايزال مجهولا: "أندريه بريتون". وإلى جانب قصائد "إيلوار" و"سوبول" و"ريفيردي" المنظومة، نجد بعض قصائد نثر في الأعداد العشرة من هذه المجلة، لاشك أنها كانت ترن بغرابة وسـط الفتـور الريفي... مثل النص الذي كان "ماكس جاكوب" يمتدح فيه- متلاعبا بالألفاظ المتلألئـة- "محـل

القبعات الثيوصوفي"* (الذي يمتلكه) ... و"القضاعة الكلية، القربة الكلية !"** في العدد الأول، أو- في الثاني- حيث نجد قصيدة نثر لبريتون مهداةً إلى "فارج"، لكنها تلحق برامبو من خلال "فارج"، وهي قصيدة "عُمر":

يا فَجر ، وداعًا ! أخرجُ من الغابةِ مسكونًا بالأرواح ؛ أخوض الطرق ، صلبان ملتهبة . تَفقدني ورقة شجر مباركة . أغسطس بلا ثغرة مثل رحًى.

أحتفظ بالمشهد البانورامي ، أرتشف الفضاء وأطلق بشكل آلي الدخان.

سأختار نطاقًا عابرًا : سنتخطّى أشجار السور إذا لزم الأمـــر . إقليم الباغونيا الدافئة يقوقئ ، يصطف . بأية كياسة تحتاج الجراء في الدائرة المجعدة للجونلات !

أين أبحث عنها ، من الينابيع ؟ عن خطأ أعتمد على عقدهـــا المجبول من فقاعات ...

ونشعر بتأثير "جاكوب" و"ريفيردي" والرغبة- على وجه خاص- في الهروب بأي ثمن ممـــا سبق مشاهدته في قصيدة "أراجون" هذه التي نشرها العدد الثالث من "بورجودي":

شوارع ، حقول ، أين جريت ؟ كانت الثلوج تطردني مـــن المنعطفات نحو مستنقعات أخرى.

الشوارع العريضة الخضراء ! قديمًا كنت أشعر بالإعجاب دون أن أسبل العينين ، لكن الشمس لم تعد زهرةَ أرطنسية.

العربة الفيكتورية تـــؤدي دور المركبـــة الرمزيـــة : نباتـــات وهذه الفتاة ذات الشفتين الشاحبتين فخامة مفرطة لمرعـــى بـــلا ادعاء : الأعلام علـــى الـــتروس الكبـــيرة ، وكـــل العاشـــقات سيكُن في النوافذ . على شرفي ؟ أنتم مخطئـــون.

نخلُص إلى أن " *لي تروا روز*" هي مجلة مرحلة انتقالية تُنشر فيها قصائد أكثر كلاســـيكية؛ وهي- من حيث التسلسل التاريخي أيضًا- مرحلة انتقالية بين "نور-سود" التي كانت عام ١٩١٧

* نظرية إشراقية دينية تتعلق بالاتحاد بالرب.

** ثمة تلاعب بالألفاظ في الأصل الفرنسي : Le tout Loutre, le tout l'Outre

لسان حال التكعيبيين، ومجلة "*ليتراتور*" (التي تأسست عام ١٩١٩)، حيث لن يلبث الشعراء الأقل طليعية في الهروب من تدفق "*دادا*": "*دادا*"، تلاطم أمواج واسعة النطاق متأهب لتحطيم أغلب تقاليد الأسلوب واللغة، التي خدمت أو خانت- حتى ذلك الحين- الفكر الإنساني والروح الشعرية.

حركة دادا

لن أقوم هنا بعرض تاريخ الحركة الدادائية، الذي لا تفتقر إليه الوثائق[١٥٧]. وما ينبغي ملاحظته- أولاً- هو إعادة تجمع جزء بكامله من الجيل الشعري الشاب، الأكثر حيوية، حول "دادا" والتمرد الفوضوي الذي أصبح ضرورةً حيويةً للشعر: ثم **مغزى** هذه الحركة، والطريقة التي هيأ بها هذا التمرد الهدام المستقبل بطرحه مشكلة اللغة بأكثر الأساليب حدةً وإلحاحًا.

فما إن سكتت أصوات المدافع، حتى تبين الشعراء الشبان أن المستقبلية والحداثة لم يعد لديهما ما يقدمانه إليهم: "نحن لا نحب الفن ولا الفنانين"، سيقولون عن طيب خاطر مع "جاك فاشيه"[١٥٨]، "لم نعد نعرف أبوللينير- " **إذ**"- إننا نشك في أنه يمارس الفن عن معرفة مفرطة، ويرتق الرومانتيكية بسلك تليفوني، ولا يعرف المولِّدات". وسيحتوي العدد الأول من "*ليتراتور*"، في مارس ١٩١٩، على هذه التصريحات الدالة لجيد، النشط في ترجمة اتجاه الحقبة: "كم ستبدو المستقبلية قديمةً ما إن تتحطم تقاليد الأمس! إنني أحلم بتناغمات جديدة، بفن كلمات أكثر براعة وصراحة، بلا بلاغة؛ ولا يسعى إلى إثبات شيء"، ليضيف: "آه ! من سيحرر روحي من قيود المنطق الثقيلة؟ إن أخلَصَ مشاعري، ما إن أعبر عنها، حتى تصبح باطلة".

وستقوم "*ليتراتور*"- التي يديرها "أراجون" و"بريتون" و"سوبول"- بتركيب، إذا جاز القول، أكثر الاتجاهات ثورية فيما بعد الحرب، والاتجاهات الجديدة "المعادية للفن": فسنرى "سندرار" و"سالمون" في فهرسها إلى جوار "جاكوب" و"ريفيردي"؛ لكنها تنشر أيضًا أعمالاً لم يسبق نشرها لرامبو، و*أشعار* "لوتريامون"، وخطاب "ج. فاشيه"؛ وينشر فيها "بريتون" و"سوبول" مقتطفات من "*حقول مغناطيسية*"، و*مقدمة* "إيلوار" لـ"*الحيوانات ورجالها*"؛ وأخيرًا يظهر اسم "تزارا" (الذي ساهم منذ عام ١٩١٧ في "*نور-سود*" وفي مجلة "*سيك*" لألبير بيرو) منذ العدد الثاني مع "*مترل فليك*". وحول "تزارا" الذي وصل إلى باريس مسبوقًا بسمعة "شيطانية"[١٥٩]- والذي سيقود بضربة واحدة التمرد والتدمير إلى حدهما الأقصى ("إنه لا يؤلف، مستخدمًا الشذرات المتخلفة، رغم استطاعته ذلك"، مثلما سيعترف "بريتون" في "*الخطوات الضائعة*"[١٦٠])، سيلتف كل هؤلاء الشبان الخارجين من **الحرب وهم يشعرون بالتقزز والتمرد ضد الحضارة**: "كان نفاد الصبر من الحياة كبيرًا، وقد انطبق التقزز على كل أشكال الحضارة التي توصف بأنها حديثة، وعلى

أساسها ذاته، وعلى المنطق واللغة، واتخذ التمرد أشكالاً هيمن فيها الجروتيسك والعبث على القيم الجمالية"، مثلما سيقول "تزارا"(١٦١). "دادا"- (مثلما عُمِّدت الحركة عام ١٩١٦ باسم تم العثور عليه عند فتح قاموس "لاروس" صدفة)- كانت، في أساسها، مشروعًا واسعًا للهدم، وإعادة طرح كل القيم للمناقشة:

> ولدت "**دادا**" من تمرد عام لدى كل المراهَقات، (تمرد) كان يتطلب التحامًا كاملاً للفرد في الضرورات العميقة لطبيعته، بغض النظر عن التاريخ، أو المنطق، أو الأخلاق المحيطة به، أو **الشرف** أو **الوطن** أو **الأخلاقيات** أو **الأسرة** أو **الفن** أو **الدين** أو **الحرية** أو **الأخوَّة**، ولا أعلم كم من المفاهيم التي تستجيب لضرورات إنسانية ولم يعد يتبقى منها غير تقاليد هيكلية، إذ تم تفريغها من محتواها الأساسي. لقد صدَّرنا أحد مطبوعاتنا بجملة ديكارت: "لا أريد حتى أن أعرف إن كان هناك رجال قبلي". وتعني أننا أردنا رؤية العالم بعيون جديدة، وأننا أردنا إعادة تأمل أسسه مباشرةً وأن نختبر الصواب، والمفاهيم التي فرضها علينا أجدادنا.

مثلما يقول "تزارا"(١٦٢).

وعلى المستوى الأدبي، تتخذ "دادا" مظهر أعنف عدوان سبق توجيهه إلى الأدب: فليس المقصود تقويض أساس الأدب "الفني" والامتثالي فحسب، وإنما كل إمكانية للأدب أيًّا ما كانت، وذلك من خلال الفوضى والتنافر والتشويش. و"البيانات" الدادائية الشهيرة(١٦٣)، التي يقرأها الدادائيون بين الجمهور وسط فوضى لا توصف، و"*المشهد اللغز*"(١٦٤) (هذه القصيدة المكونة من مقتطفات مقتطعة- كيفما اتفق- من الجريدة وتم تجميعها بشكل اعتباطي)، والاستخدام "الشعري" الذي يزعم الدادائيون صنعه من الأماكن العمومية، والأمثال والجمل الجاهزة(١٦٥)، تتخذ نفس الاتجاه (الذي سبق أن أشار إليه "لوتريامون") بإقامة المساواة الكاملة بين كل أشكال التعبير، ومنحها شرفًا فنيًّا واحدًا. فماذا يمكن القول سوى أن "الأدب لا وجود له"؟ موقف يقود مباشرةً إلى الصيغة الشهيرة للـ"قصيدة" التي أملاها "تريستان تزارا":

لصناعة قصيدة دادائية

خُذ جريدة

خذ مقصات.

اختر من هذه الجريدة مقالاً له نفس الطول الذي تزمع أن

تكون عليه قصيدتك.

قُص المقال

بعد ذلك قص بعناية كل كلمة يتكون منها هذا المقال وضعها في حقيبة.

حرك ببطء.

أخرج بعد ذلك كل قصاصة الواحدة بعد الأخرى حسب النظام الذي خرجت به من الحقيبة.

إنسخ بدقة.

القصيدة ستشبهك(١٦٦).

وإزاء موقف كهذا، ندرك إلى أي مدًى يجد النقد الأدبي نفسه منزوع السلاح، عندما يستهدف الحكم على أعمال تهدف عمدًا إلى تحطيم كل شكل وكل بنية أدبية. ولاشك أننا نجد النزعة في قمة نضجها، وإنجازها، لما كان بذرةً لدى "رامبو" و"لوترِيامون": التمرد على الجمال الشكلي، واستخدام أسلوب "منثور" وأحيانًا نثري عن عمد، والانقطاع، ورفض الأطر المنطقية. لكن "رامبو" و"لوترِيامون" كانا- في نفس لحظة هدمهما- يشيدان ويضعان أسس جمالية جديدة ("رامبو" على نحو خاص): ويقود التمرد الدادائي إلى الفوضى اللاعضوية، وهو (تمرد) عدمي. فماذا نظن بقصائد "تزارا" على وجه الخصوص؟ فباعتبارها قصائد دادائيةً حقًا، فهي غير قابلة للقراءة: فهي متنافرة عن عمد و"مفسدةٌ للعقل"، سواء قدمت تتابعًا لجمل جاهزة أو أسجاعًا تتوالد الواحد من الآخر:

الفن كان لعبة بندق الأطفال كانوا يجمعون الكلمات التي لها
رنين في الختام ثم يبكون ويصرخون الفقرة الشعرية ويضعون لها
حذاء العرائس والفقرة الشعرية تصبح ملكةً لتموت قليلاً والملكة
تصبح حوتًا الأطفال كانوا يجرون إلى أن انقطعت أنفاسهم(١٦٧).

أو تقدم حالةً متقدمةً من تفكيك اللغة وانحلالها إلى أبسط عناصرها:

a e ou o youyouyou I e ou o

youyouyou

drrrdrrrdrrrgrrrgrrr

morceaux de durée vertevoltigent dans ma chambre

a e o I li I e a ou ii ii ventre*(١٦٨)

وبالعكس، فبقدر ما يتمتعون بموهبة القدرة الشعرية (وعلى نحو خاص بعد ما ينبغي أن نسميه حقًا "المرحلة الشعرية" لتزارا)، وهو ما يفترض **بالضرورة** انتظام مادة الكلام، فهم لا يمكن أن يثيروا الشك من وجهة نظر "دادا"، إذ يكفون عندئذ عن أن يصبحوا دادائيين. وينبغي ملاحظة أن التنظيم- وخاصةً التنظيم الشكلي- محسوس بشكل خاص في القصائد المنظومة، حيث نرى "تزارا" يجيز بعض تأثيرات التماثل والتكرار(١٦٩). وعلى النقيض، يتخلص النثر- الأكثر مرونة ولاعضوية، في *"الرأس المضادة"* على سبيل المثال- من كل القيود، لا المنطقية فحسب، وإنما أيضًا الخاصة بتركيب الجملة:

رغم رقصة "الشلكون" التي تشع بنباتات الأوركيد الجروح
الصامتة كيف يمكن أن من أيام اغتيالنا نحو النوافذ الصغيرة الأخرى
التي تمنح النهار للرب المؤسسة على زوجات من أرض معانقة
الألوان ومن نسغ الجبهات المقطبة تولد الشبكات المجعدة لمصطلف
في ليل الفراولة المهروسة واقتلاع النعال من الممرات اللزجة بما
يتطلب ما يتطلبه المندمج الذي يتطلب ما يتطلب...(١٧٠)

لكن هل يمكن الحديث هنا أيضًا عن *قصيدة*؟ فبهذا المستوى من تفكيك اللغة، فإن القوى الفوضوية، المتأصلة كما نعلم في قصيدة النثر (لأنها لم تعد خاضعةً للسيطرة، و"لا تستخدم" بطريقة شعرية من جانب أية إرادة خلاقة)- ستقود القصيدة إلى التشويش مباشرة: فلدينا الانطباع بأننا إزاء توالد سرطاني لخلايا اللغة- التي تركت لقوتها المشوشة- بما سيهدم توازن الجملة والقصيدة، ويؤدي في النهاية إلى موت اللغة بالاختناق.

والواضح للغاية أننا لا نستطيع أن نُكن ضغينةً للدادائية لأنها لم تنتج أعمالاً ذات قيمة على المستوى الأدبي: فمنطقها الخاص كان ينفي كل فن، حتى الحديث، والدادائي. وحسب صيغة "ج. إ. بلانش"(١٧١)، ما كان يُمكن لـ"دادا" أن تبقى "إلاّ بالتوقف عن الوجود".

لكن ينبغي الاعتراف بأن الدادائيين لفتوا الانتباه- منذ البداية، وبكل قوة - نحو ما سيصبح بالنسبة للسيريالية القضية الرئيسية- بالتحديد مشكلة اللغة. وعندما يعارض تزارا "الشعر-أسلوب تعبير" بـ"الشعر- فاعلية فكر"، وعندما يحرض اللغة: "إذا لم تستطع "دادا" التهرب من اللغة فإنها

---

* حالة صوتية باستخدام حروف الهجاء، وخاصةً حروف المد المتحركة، التي لم نر مبررًا لمحاولة كتابتها بالحروف العربية.

قد أوضحت المتاعب التي تسببها والعوائق التي تضعها أمام تحرير الشعر"(١٧٢)، فإننا نشعر تمامًا– مثلما يقول "ر. لاكوت"- "في قضية اللغة هذه، أن تزارا معذب إلى أقصى حد بمأساة تصل لدى الأذهان الميتافيزيقية، إلى حد الألم، وهي، بالتحديد، مأساة التعبير"(١٧٣). لكنه ليس الوحيد في هذه الحالة: فبدون أن نعود حتى إلى "لم أعرف كيف أتكلم" لرامبو، وإلى موقف التدمير الذاتي للوتريامون، أليس دالاً أن نرى مجلة "*ليتراتور*" ترحب ببولون، الذي نعلم اهتماماته وأعماله المتعلقة باللغة، وتنشر "أشعار" لوتريامون (أتحفظ على هذا العنوان الخاطئ) مع "ملحوظة" لبريتون يقول فيها: "أليس هذا هو رهان كل قضية **اللغة**"(١٧٤)؟ فلنُشِر على عجل إلى كيفية طرح القضية، قبل أن نرى كيف سيدَّعي السيرياليون حلها، والتبعات التي ستنتج فيما يخص **الشكل** الأدبي.

إن قصور اللغة عن ترجمة الفكرة هو فعل تجربة: ففي تركيب الجملة والمفردات وتقاليد العرض الأدبي، الكل يخون، والكل يشوه التعبير عن فكرنا في قوالب جاهزة تتطلب التخلي عما كان شخصيًّا بشكل لا يُختَزَل فيه؛ فضرورة التوضيح، والتبسيط، تحرف وتبتر مشاعرنا العميقة؛وماذا نقول عن الكلمات، وقصورها المعلوم، وعن الصورة المتهافتة والمبتذلة التي تقدمها لنا أقوى أفكارنا وأكثرها تفردًا؟ وبمعنًى ما، فإن الطريقة التي تعرقل بها اللغة فردانيتنا وتقمعها هي انعكاس للطريقة التي تعرقل بها القيود الاجتماعية الأفراد: وقد أمكن القول مع "دادا" إنها- وهي تستهدف اللغة- كانت تستهدف، في نفس الوقت، التنظيم الاجتماعي كله.

واللغة الأدبية، أكثر من أي شيء آخر، تضع الأديب في طريق مسدود. فلأن الفنان يبالغ في الانشغال بالجمال الشكلي لعمله، فإنه يقع في فخ البلاغة على حساب الصدق والحقيقة. لكنه إذا ما سعى إلى سيطرة الفكرة على الكلمات، فيحدث أن يتزايد وقوعه في البلاغة: إذ إن "الإرهابي"- (مثلما أسماه "جان بولان"(١٧٥))، في بحثه اليائس عن الكلمات التي تترجم أفكاره بدقة، وعن التعبيرات غير المسبوقة، التي تتوافق بلا خلل مع رؤاه الخاصة عن العالم- "يلقي بنفسه في قلب اللغة لأنه أراد تجنبها". وهو يظن أنه يكسر رقبة الفصاحة، ويحتقر التقنية، ويخترع فصاحةً وتقنيةً جديدتين: نعلم أن "فيكتور هوجو"، العدو السافر للبلاغة، هو نموذج البلاغة. وهكذا، بين المؤلف والقارئ، يبقى سوء فهم أبدي: فحيث لا يفكر الكاتب إلا في البقاء مخلصًا بلا مساومة لفكره، وعالمه الداخلي، يعتبره القارئ صانع كلمات، ومدَّعي فن؛ وإذ يحلم بالوصول إلى مطلق اللغة حيث يمكن للكلمات اللاتواصلية والكاملة أن تقدم معادلاً دقيقًا للكون (كما في حالة "مالارميه"، على سبيل المثال)، لا يتأثر القارئ إلاَّ بفرادة أساليبه في الكتابة. والمكان العمومي نفسه، "الكليشيه" نفسه، يتيح سخافات دائمة، وذلك لأن القارئ لا يعرف أبدا بالضبط ما إذا كان الكاتب يستخدمه بمدلول ذي مغزًى فحسب ودون الإحساس به كصورة، أم إنه يحفظ له (أو يمنحه) قيمةً تشخيصية(١٧٦)؛ ومع ذلك، فمن يرفض استخدامه يعترف بكونه غامضًا ومتصنعًا.

لكن من الذي يشعر بضيق شديد بين الأدباء أكثر من الشاعر؟ لا لأن قيود تركيب الجملة

والبلاغة تضاعف- بالنسبة له- هذه القيود الأخرى المتعلقة بالنظم والعروض، أو- عندما يكتب نثرًا- الضرورات الشكلية الأكثر رهافة، التي لا يهرب منها، في أحيان كثيرة، إلاّ ليقع في النثرية prosaisme. لكن الشاعر محكوم- بفعل ضرورات فنه نفسه- بأن يجعل استخدام اللغة ملتبسا، ليستخدمها في آن *للتعبير* **والخلق**، لتمثيل العالم ومنحنا- في آن- الشعور بعالم مختلف، وكي يمنح الكلمات (لجمالها وإصاباتها) أهمية أكبر، ويجعلنا- في آن- نشعر بما يتجاوزها، بما لن يكون تعبيرها الأخير والكامل عنه سوى الصمت. إنها الرغبة في الاستجابة لضرورات مؤلمة تترجمها جُمل من قبيل جملة "رامبو": "كنت أكتب صمتًا"(١٧٧)، أو جملة "مالارميه": "أن يستدعي معه الشيء الصامت، في ظل جلي، من خلال كلمات إيحائية غير مباشرة أبدًا، مقتصرًا على صمت متكافئ، يقتضي محاولةً قريبةً من الإبداع"(١٧٨). ونستطيع القول إن الشعر كله، على نحوٍ ما، ما هو إلا محاولة يائسة لمصالحة ما لا يمكن مصالحته، والصراع مع ما هو غير قابل للوصف؛ لكن ذلك أكثر صحةً على نحو خاص بالنسبة للشعر ذي الاتجاهات الميتافيزيقية الذي نشأ وتطور منذ نهاية القرن التاسع عشر، بالمعنى الذي أشار إليه "بودلير" و"رامبو" و"مالارميه". نخشى أن تكون نهاية مساعٍ كهذه هي الخرس النهائي، والفناء الأخير للغة الشعرية في الصمت الذي تلتمسه إذا جاز القول، ويجتذبها بشكل دائم؟ وكلما حاول الشاعر أن يكون سيد الكلمات، واستخدم اللغة بمهارة بالمحافظة على البُعد الخفي منها، وبإحالة ما هو جوهري في رسالته إلى "فراغات" النص، كلما ترصد له إغواء الصمت- لكنه يستقيل، إذا ما خضع له، من وظيفته كشاعر.

ألا يمكننا حينئذ، للخروج من مأزق كهذا، أن نعكس هذه الطريقة وأن نضع- حسب تعبير "تزارا"- "الثمرة أمام الكلمات"(١٧٩)، وبدلاً من الرغبة في *التأثير* على الكلمات وإعادة بناء اللغة، نحاول أن **نثق** في الكلمات؟ لم يفعل الداداثيون- رغم انشغالهم بتدمير أسس اللغة نفسها - سوى استشفاف الجانب الذي يمكن استخلاصه من موقف كهذا؛ وكان منتظرًا للسيرياليين أن يمارسوه بمنهجية، وأن يريدوا بوعي كامل أن "يعيدوا الكلمة الإنسانية إلى جوهرها وفضيلتها الإبداعية الأصليين"(١٨٠).

(٣) السيريالية ومشكلة اللغة

من المثير أن نعلم أن "أندريه بريتون" - (وهذا ما يحكيه في "*البيان الأول*"[١٨١])- قد وجه محاولاته الشعرية الأولى- بالتحديد- نحو الإيحاء والصمت؛ فيكتب- وهو متحمس وقتئذ لرامبو ومالارميه[١٨٢]، "*جبل التقوى*"، ويستمد "من السطور البيضاء لهذا الكتاب جانبًا مذهلاً"[١٨٣]. "أخذت- حسبما يقول- أدلل الكلمات بإفراط من أجل الفراغ الذي تسمح به حولها، ولتماسها مع كلمات أخرى لا تُحصى لم أنطق بها"[١٨٤]. ويمكننا القول إن "بريتون" في المرحلة الأولى هذه يحاول أن يؤثر على الكلمات، وعلى الجُمل، بأن يقول الأكثر من خلال الأقل، بأن يخلق لنفسه لغةً شعريةً يُبدي فيها الإيحاء والإضمار واختصارات التعبير[١٨٥]- في كل لحظة- إرادة الكاتب المبدعة. وقد توصل- بلاشك- منذ هذه الفترة (أي حوالي عام ١٩١٦)- إلى أنه "يمكن وينبغي إنقاذ اللغة من الاستهلاك والشحوب الناجمين من وظيفتها التبادلية الأساسية"، وأن على اللغة الشعرية أن "تتمايز إلى أقصى حد ممكن عن اللغة الدارجة" باللجوء إلى طاقات الإيحاء، و"القيمة الانفعالية للكلمات" أكثر من لجوئها إلى معانيها؛ وعلى الكلمات أن تتجمع "وفقًا لقرابات خفية تسمح لها بأساليب جديدة لانهائية"[١٨٦]. لكنه لم يكتشف بعد منهج الكتابة الذي سيسمح له أن يحسب حساب الخفي والمجهول في "خيمياء الكلمة" هذه. وفيما بعد بكثير، سيؤكد "بريتون" على التفاوت الجذري الذي يفصل بين شعراء المطلق وشعراء المجهول، المصممين أيضًا على الفوز بلُقَى لغوية جديدة من خلال تراكيب غريبة للكلمات- استناداً إلى "ما يقرره" الشاعر من "اعتبار نفسه سيدًا أو عبدًا لتراكيب من هذا القبيل"[١٨٧]. فهناك- من ناحية- من يسميهم "العقول القوية للمدرسة المالارمية"، الذين تورطوا، حسبما يقول، من فرط المبالغة في رغبة السيطرة؛ وهناك- من ناحية أخرى- "لوتريامون" و"كرو" و"رامبو" و"نوفو" و"كورببير" و"جاري"، كل من "استسلم في عجز تام لهذه التركيبات، الذين لم يبحثوا عن معرفة إلى أين يقودهم أبو الهول، وجسدهم متخن بآثار المخالب. هم الذين لم يعرفوا التخابث معه". وبعد أن جرب "المغامرة الشعرية" بالمعنى الذي

ذكره "مالارميه"، وبعد أن سعى للعثور- من خلال وسائل مصطنعة إلى حد بعيد- على "نظام" رامبو، "متحديًا الغنائية بضربات التعريف والوصفات"(١٨٨)، لن يلبث "بريتون" أن يتحقق من أنه ضل الطريق، وأن "الوضوح هو العدو الأكبر للكشف"(١٨٩). لكن هذا الكشف- الذي كان يهرب منه كلما اجتهد في الحصول عليه من خلال الأساليب الأدبية- سيحصل عليه، في النهاية، من خلال صوت اللاوعي.

وقد حكى "بريتون" بنفسه كيف فرض أسلوب الكتابة الآلية نفسه عليه، إذا جاز القول، لأول مرة في شكل جملة غريبة على تفكيره الواعي، جملة "*التي كانت ترتطم بالزجاج*"، وكانت تطالب بأن تُنسخ(١٩٠). ومنذ خريف عام ١٩١٩، نشرت *ليتراتور*"- تحت توقيعي "بريتون" و"سوبول" المشترك- الفصول الثلاثة الأولى من "*حقول مغناطيسية*"، أول كتابة آلية. والأمر يتعلق حقًا بنثر، وربما يمكن الاعتقاد بـ"قصيدة نثر"؛ لكن طريقة الكتابة، وأيضًا الهدف المرجو من هذا المنهج الشعري الجديد، لم يكن لهما مثيل في الأدب: ومنذ هذه الحقبة، وفي قلب خرائب "دادا"(١٩١) المكدسة، نرى تجسد حركة بنائية، ستستخدم الكتابة الآلية (وبشكل أوسع، الشعر) كأداة تنقيب ذهني وكشف للمجهول.

ما الذي يتوقعه السيرياليون إذن من **الكتابة الآلية**، التي لم يكف "بريتون" عن منحها قيمةً من الدرجة الأولى؟ يتعلق الأمر، مثلما نعلم، بالإنصات إلى ما يسميه "بريتون" **الهمس**(١٩٢)، إلى هذه الرسالة التي ينقلها اللاوعي والتي تنتظر دائمًا أن نمنحها شكلاً، "طالما هو حقيقي أن هناك في كل ثانية جملة غريبة عن تفكيرنا الواعي لا تطلب سوى الظهور"(١٩٣)؛ وأن نسمعها، إذن، ونخطها بأكثر درجات الإخلاص الممكنة وبدون تدخل الفكر النقدي، الذي اعتبره السيرياليون دائمًا "العدو العام رقم ١"(١٩٤) للرائع- وبأسرع ما يمكن لتجنب إغراء فهم الجمل، أو تأمل "الصورة البصرية، المفسدة للهمس"(١٩٥). لم يعد المقصود أبدًا "صناعة" قصائد بأية طريقة: فالسيريالية تدعونا إلى "ممارسة الشعر"(١٩٦) كمنهج للتواصل لا مع "دهاليز الوجود المظلمة"(١٩٧) فحسب، بل أيضًا مع خفايا الكون. وقد أكد "بريتون" دائمًا على "المساواة المطلقة لكل الكائنات الإنسانية الطبيعية إزاء الرسالة نصف الواعية"(١٩٨)؛ فلاشيء أكثر خطورة- بالنسبة له- من الموقف "الفني" الذي يؤدي إلى تحريف كلمات الرسالة، لأسباب جمالية؛ وأمام أصوات الصمت، ما على "الشعراء" إلاّ أن يكونوا- حسب تعبيره- "*أجهزة تسجيل*"(١٩٩) متواضعة.

و لم يغب عن النقاد المعنى المزدوج لتجربة من هذا القبيل: فالأمر يتعلق- في آن- بإدراك الوجود في "الحياة المباشرة" الخاصة به، والتقاط التدفق الذهني في نضارته وسيولته الأولى، بالتحرر من القيود المنطقية والخاصة بتركيب الجملة- وفي نفس الوقت نسخ رسالة وسيطة إذا جاز القول، وانتظار كشف من التلاعب بالألفاظ التي تتركب بحرية، وقد استسلمت- إذا صح القول- لنفسها. "فمن ناحية، على ما يكتب "م. بلانشو" بشكل جيد للغاية، ليست الكلمة- بحصر

المعنى– هي التي تصبح حرةً في الكتابة الآلية، لكن الكلمة وحريتي لا تصبحان سوى شيء واحد. أنسل في الكلمة، فتحتفظ ببصمتي وهي واقعي المطبوع؛ وهو يلتحم بعدم التحامي. لكن حرية الكلمات هذه– من ناحية أخرى– تعني أن الكلمات تصبح حرةً لذاتها: فهي لم تعد تتبع الأشياء التي تعبر عنها بالضرورة، بل تتصرف لحسابها، تلعب و– مثلما يقول "بريتون"– "تمارس الجنس"[٢٠٠]. وإذا ما كان المظهر الأول للكتابة الآلية، الذي يمكن أن يستند، مثلما أكدت عليه كثيرًا الكتابات النقدية، إلى "فرويد" و"برجسون"[٢٠١]، وقد أتى بكشوف عن "العمل الحقيقي للفكر"[٢٠٢] وعما يحدث في الأعماق الخفية للكائن، فإنه يتضمن رفضًا حقيقيًّا للأدب: والحقيقة أن السيرياليين قد فجروا الحرب منذ البداية ضد مفاهيم الموهبة والعمل (الفني) والقصيدة، وضد "تصادم الكلمات" لواحد من قبيل "باريه"[٢٠٣] والوسائل الشكلية بوجه عام؛ كل الناس سواسية أمام الرسالة نصف الواعية، ولاشك أن الأفضل– لتسجيلها بلا تحريف– عدم امتلاك أية موهبة فنية وأية قصدية "شعرية". ورغم هذا، فلا يمكن إنكار أن السيريالية– من ناحية أخرى– تستند على طاقات اللغة، وتأمل كل شيء من الكلمات": "فإذا ما ارتكزت البلاغة، مثلما يقول "جان بولان"، على إثبات أن الفكرة تنشأ من الكلمات، فلاشك أن السيريالية هي البلاغة، حسبما يكتب "بلانشو"[٢٠٤].

ولا ينبغي أن يفاجئنا هذا الوجه الآخر للموقف السيريالي: فهو النتيجة المنطقية لتحرير اللغة الذي حققته الكتابة الآلية. فاللغة ليست فحسب وسيلة تبادل وتواصل، شيئًا جامدًا، مرآةً للفكر؛ إنها تتوفر على حياتها الخاصة، وخصائصها المضمرة. لقد أكد السيرياليون دائمًا على إيمانهم بوجود حياة للكلمات، وبحقيقة خفية تجسدها الكلمات، وأنها وحدها يمكنها الكشف شرط أن نتبعها بطاعة إلى حيث تقودنا. وفي مقالة حول *"الكلمات بلا تجاعيد"*، يؤكد "بريتون" على هذه الأفكار: فمن ناحية، بتأمل الكلمة في ذاتها، أي خارج معناها (الذي لا يمثل إلاّ قيمةً تبادلية)، ومن ناحية أخرى، بردود فعل الكلمات على بعضها البعض، يمكننا أن نأمل في "منح اللغة غايتها الكاملة"، مما دفع البعض، حسبما يضيف، "وأنا كنت واحدًا منهم، إلى القيام بخطوة كبيرة للمعرفة، وتمجيد الحياة كذلك"[٢٠٥]. وبمنح الحروف المتحركة لونًا، بدأ "رامبو" في تحويل الكلمة "من واجبها الدلالي"[٢٠٦]. ولنفس السبب، يتمتع *"كوب النرد"*، و*"قصائد مرسومة"* لأبولينير، بالإضافة إلى "التلاعب بالألفاظ" لدوشان ودينو، مثلما يقول "بريتون"، بأهمية بالغة: فقد ساهموا في التأكيد على فكرة أن "التعبير عن فكرة إنما يعتمد على مظهر الكلمات أكثر من اعتماده على معناها"[٢٠٧]. ونعلم أنه في حوالي عام ١٩٢٢، كان "روبير دينو"، الذي يتمتع بالقدرة على "التنقل حسبما يشاء، فوراً، من تفاهات الحياة العادية إلى مجال الإشراقات الكاملة والتدفق الشعري"[٢٠٨]، وذلك من قبيل الأشياء الخارقة (والذي انكب فيما بعد على تجارب معملية حقيقية حول اللغة)، كان يثير دهشة السيرياليين بإطلاقه فيضًا من "التلاعبات بالألفاظ"، خلال هذه الحالة الثانية، وقد جُمعت تحت عنوان *"روز سيلافي"*: "Dans un temple en stuc de pomme le pasteur

Rose ،في معبد من جص التفاح كان الراعي يستقطر نسغ المزامــير =distillait le suc des psaumes Selavy au seuil des cieux porte le deuil des Dieux = روز سيلافي على عتبة السماوات ترتدي ثياب حداد الأرباب، Aimable souvent est sable mouvant = المحبوبة كثيرًا ما تكون رملاً متحركًا"(٢٠٩):

نجد هنا طريقةً شبه حسابية، باللجوء إلى الإبدالات الحروفية والتماثلات اللفظية، لإظهار فكــرة الكلمات المتقاربة دون الانشغال بمعناها، فقط بسبب قرابتها الصوتية. والمدهش أن نرى الاهتمـام الذي تثيره كل هذه المحاولات بين السيرياليين، حيث يوجد "نوع من الأمل الغــامض في إعــادة تشغيل الفكر بتعريض اللغة للخطر بشكل منتظم، انطلاقًا من حد أدنى من الالتباس الذي يكمن في أصواتها"(٢١٠)، مثلما سيقول "بريتون" في حديثه عن "ريمون روسيل"، وهو رائد آخــر في هــذا المجال: "ألعاب" سيريالية، وأمثال معكوسة، و"معجم" ميشيل ليريس في "الثورة السيريالية" ("أرض فيه تعليقاتي"): والهدف من هذه الخيمياء اللفظية لا يكمن في الحصول على تأثيرات أدبية فريــدة، من خلال تركيبات جديدة مُصاغة بهذه الطريقة، وإنما "تحقيق التماس" بين الكلمات كي يخــرج منها ضوء كاشف. فالأمل عند تقصي الكلمات هو اكتشاف "مزيتها الأكثر خفاءً، والتشعبات في قنوات من خلال تداعيات الأصوات والأشكال والأفكار": عندئذ، مثلما يقول "ميشيل لــيريس"، "تتحول اللغة إلى وحي"(٢١١).

والواقع أننا لا ينبغي أن ننخدع بالمظهر السخيف لــ"التلاعب بالألفاظ" هذا: فلا يــهدف السيرياليون من خلاله لشيء سوى اللحاق بالتيار الفلسفي الكبير و"القبلاني" الذي دفع الغنوصيين والشعراء إلى القبول بإمكانية الارتقاء بالكلمات إلى أفكار (بدلاً من التزول- مثلمــا يحــدث في الاستخدام العادي- بالأفكار إلى كلمات)، "بما أن كل كلمة فكرة" مثلما يقول "رامبــو"(٢١٢)؛ والتوصل بذلك إلى تحقيق رؤى مذهلة، وربما التغلغل في أسرار الخلق الخفية. ويدعونا "بريتــون" نفسه إلى تحقيق التقارب عندما يعرب عن أسفه، خلال حديثه عن "خيمياء الكلمــة"، علــى أن "رامبو" أدرك كلمة "كلمة" بمعنًى محدود إلى حدٍّ ما: "الكلمة- كما يقول- أكثر من ذلك، وهي لاشيء- على الأقل بالنسبة للقبلانيين على سبيل المثال- سوى ما خُلق علــى صــورة الــروح الإنسانية؛ ونعلم أنهم ارتقوا بها إلى حد أن تصبح النموذج الأول لسبب الأسباب"(٢١٣). وبشــكل أكثر وضوحًا، يصرح، في مقال كتبه بمناسبة "المعرض السيريالي" عام ١٩٤٧: "سيدور التســاؤل حول سر الاهتمام الحار الذي أثارته بالتناوب، في قلب السيريالية نفسها، "التلاعبات بالألفــاظ" التي قام بها "مارسيل ديشان" و"روبير دينو"، واكتشاف جميع أعمال "جان-بول بريسيه"، والعمل الأخير لريمون روسيل: "كيف كتبتُ بعض كتبي" التي لا يرجع الازدهار الرائع الذي يــأخذ في النشاط المسمَّى "علم الصوتيات القبلاني" في وقتنا الراهن، إلا إليها (هذه الأعمال)(٢١٤). نرجع هنا إلى معتقدات قديمة للغاية تتعلق باللغة، التي تم النظر إليها في دورها المزدوج كــأداة معرفــة وأداة سلطة. وإذا ما قبلنا، شأن القبلانيين، بوجود تماثل أساسي بين بنية اللغة وبنية الكون، فيمكننــا في الواقع اعتبار الكلمة مالكةً لقيمة **بدئية** *initiatique*(٢١٥)، وأن تأمل اللغة يمكن أن يقودنا إلى فــهم

العالم (ولهذا، على سبيل المثال، يضفي "بريتون" أهميةً على هذيانات واحد من قبيل "جان-بيير بريسيه". التي يترجم فكرتها الرئيسية كما يلي: "الكلمة التي هي الله احتفظت في طياتها بتاريخ النوع الإنساني منذ اليوم الأول، وفي كل لغة بتاريخ كل شعب، بثقة، وبشكل لا يقبل الدحض بما يثير حيرة البسطاء والعلماء")[٢١٦]. لكن السيرياليين يقبلون- في نفس الوقت، شأن القبلانيين- بالإيمان الغابر بالقدرة **الخالقة** للكلمات[٢١٧]: فإذا لم تكن الكلمات علامات اعتباطية، لكنها الكون متجليًا حقًا، فإن التأثير عليها هو تأثير على الكون[٢١٨]؛ وتفويض الأمر لها، مثلما يفعل الشاعر الذي يثق دائمًا - إلى هذا الحد أو ذاك- في القوى الخفية للغة، يمكن أن يجعلنا نعثر على القوة الأصلية لـ"الكلمة"، التي شوشتها العقلانية: فتحرير الخيال اللفظي هو تحرير للإنسان. ذلك ما يمكن "بريتون" من أن يكتب أن على الكلمات أن تصبح، أو تصبح مرةً أخرى، "مولدات للطاقة"[٢١٩]؛ وذلك أيضًا ما يمكننا من القول إن السيرياليين ينحون- من خلال التحويل اللفظي، مثلما يفعل الخيميائيون القدامى من خلال تحويل المادة- إلى استعادة القدرات المفقودة، وإلى تحويل الإنسان[٢٢٠]. وندرك- من الآن فصاعدًا- لماذا يقف "بريتون" بقوة ضد أي تشبيه للسيريالية بأية حركة/*أدبية*: "لا يتعلق الأمر إطلاقًا بالنسبة لنا بإيقاظ الكلمات وإخضاعها لمعالجة بارعة لنجعلها تساهم في إبداع أسلوب مثير للاهتمام مثلما ينبغي. فتقرير أن الكلمات هي المادة الأولية للأسلوب يكاد يكون في نفس براعة اعتبار الحرف قاعدةً للأبجدية. والواقع أن الكلمات هي شيء آخر حقًا وربما تكون **كل شيء**"[٢٢١]. فإلى السيريالية وطموحها الأدبي المتطرف في النهاية، تئول جميع الاتجاهات "الخفائية" التي التقينا بها سابقًا لدى الشعراء، منذ "بودلير"، الذين يرون في اللغة أداة معرفة وإبداع، ويريدون أن يصنعوا من الشعر "شعوذةً إيحائية"[٢٢٢]، و"خيمياء الكلمة"[٢٢٣]، واستعادةً لـ"المؤلِّف الكبير"[٢٢٤].

ها نحن نعود إذن إلى نقطة انطلاقنا: فالأمر يتعلق حقًا، بالنسبة للسيرياليين، مثلما هو بالنسبة لبودلير أو مالارميه على سبيل المثال، بمضاعفة قدرات اللغة؛ لكن الأساليب المستخدمة مختلفة بشكل جذري: فبدلاً من التأثير على اللغة لخلق تراكيب لفظية جديدة بوضوح كامل، يجدر بنا **الخضوع** للكلمات ولقوتها الخفائية، وتركها تتجاذب، وتندمج، وتتجمع في كوكبة نجوم غريبة، حيث "أعلى درجة **عبث مباشر**"[٢٢٥] فيها هي- على نقيض ما يعتقد الذوق السليم العادي- الضمان الأكيد للأصالة والقوة الكاشفة (ولهذا، فقصيدة "*عباد الشمس*" الآلية، التي كتبها "بريتون" عام ١٩٢٣، لم تبد له كاشفةً ونبوئيةً إلاَّ بعد ذلك بعشر سنوات). ومثلما نرى، تنطوي هذه النظرية على انقلاب للموقف الشعري الذي كان يتخذه "بريتون" الشاب في البدء: فبدلاً من استخدام فن إضماري elliptique ومكثف[٢٢٦]، والكفاح ضد الصدفة "كلمةً كلمةً، حسب تعبير "مالارميه"، ينبغي على النقيض الاعتماد على الصدفة ("الصدفة الموضوعية")[٢٢٧]، وإدخالها في لعبته، و- على نحو خاص- المحافظة على استمرارية التدفق اللفظي: "فأقل فقدان للاندفاعة يمكن أن يكون مميتًا لي"، حسبما يكتب "بريتون"[٢٢٨].

ينتج من ذلك أن الشعر الآلي هو- في جوهره- شعر تلاحُق لفظي، شعر تلقائي، عدو الشطب[229]، حيث تترابط الكلمات من خلال تداعي الأفكار، أو الإصاتات، المرتبطة الواحدة بالأخرى وفقًا لقوانين كثيرًا ما تفلت منا. وهي لا تستعيد سيادتها بالنسبة للجملة المنطقية إلا كي تدخل فورا في عالم جديد من العلاقات، حيث يترابط كل شيء، مثلما في عالمنا الحقيقي المعاد إنتاجه هنا، على نحو ما، بشكل تماثلي. فـ"الكلمات، ومجموعات الكلمات **التي تتلاحق** تمارس فيما بينها أكبر تضامن"، حسبما يقول "بريتون"[230].

وينبغي التأكيد هنا على أن تحرير اللغة نتيجة طبيعية لتحرير الخيال: ومثلما كان "ينبغي" على حجر الفلاسفة "أن يتيح لخيال الإنسان أن يحقق ثأرا مدويًا من كل الأشكال"، مثلما يكتب "بريتون"، يتوفر للسيرياليين طموح "التخطي النهائي لهذا الخيال"[231]. والواضح أن تحقيق تقارب الكلمات بطريقة اعتباطية (ظاهريا) يؤدي - في نفس اللحظة - إلى تحقيق تقارب بين التمثيلات represntations التي تقدمها لنا هذه الكلمات: وندرك ما يكتبه "بريتون"- منذ هذه اللحظة- من أنه يكفي، بصدد "روسيل"، أن نوصل " **أي** اسم موصوف بـ**أي** اسم موصوف آخر كي يظهر لنا عالم من تمثيلات جديدة على الفور"[232]. ونعلم أية أهمية منحها السيرياليون- منذ البداية- لـ**الصورة**، لكن للصورة **الاعتباطية بأكبر قدر ممكن**: وفي معارضته- في هذه المسألة- لريفيردي، الذي يطالب بأن تكون العلاقات بين حقيقتين متقاربتين "متباعدة وصائبة"[233]، يقول "بريتون" عن الصورة: "إن أكثرها تأثيرًا بالنسبة لي، هي التي تقدم أعلى درجات الاعتباطية، وهو ما لا أخفيه"[234]. لا يتعلق الأمر بالبحث عن الصورة أو خلقها، فهي تفرض نفسها علينا كشرارة لامعة تندفع "من التقارب العارض- على نحوٍ ما- لكلمتين"[235]: فسواء كانت نتيجة تلاعب بالألفاظ، مثلما يحدث مع "دينو" ("في نعاسٍ روز سيلافي هناك قزم خارج من بئر يأتي ليأكل خبزه ليلاً")[236]، أو ذات نسق هذياني (هي صورة "بريتون" الشهيرة: "على الجسر كان الندى ذو رأس القطة يؤرجح نفسه")، أو تدمج بطريقة عبثية ظاهريًا المجرد والملموس ("اللامع المخشوشن لاضطرابات الحرية"، كما يكتب "أراجون")، فإن مزية صورة كهذه تكمن في تضليل وإضاءة فكرنا في آن.

إن تقنية الصورة السيريالية، بتحريرها لموضوع القوانين الذي يثقل على المادة، وبممارسة نوع من "التفكيك" للموضوع الحقيقي، يتيح له "التحرر من جوهره الوحيد، واكتساب ليونة وسلاسة خاصتين بتجديد نظام التوافقات"، كما يكتب عن حق تمامًا "إيجيبلدانجيه"[237]. فالخيال "يزيد حيوية" المادة، وهو يجسد الفكرة؛ ويحرر الإنسان من الزمن، والمكان، والقوانين القمعية لعالم يوجه ضده- مثلما يقول "بريتون"- "حرب استقلال"[238]. ونجد هنا التروع، السابق دراسته، للشعر "الفوضوي"، إلى تحرير الإنسان من القوانين المنطقية والفيزيقية، وسبق أن استشهدت بكلمة "أراجون": "تبدأ الحرية من حيث يولد الرائع"[239]. وبفضل الصورة، يكف إدراك "الحقيقي

والخيالي"[٢٤٠] بطريقة متناقضة، وعندما يتم تخطي التناقضات القديمة المفتعلة التي تنحو إلى منح الإنسان "فكرة محددة عن وسائله"[٢٤١]، تنتفي ضرورة ممارسة قيود الفكر المنطقي والنثري. ولهذا يصرح "بريتون" أن على الشاعر "أن يعمق أكثر دائمًا- وبتصميم- الهوة التي تفصل فنه عن النثر؛ وهو يمتلك لهذا (الغرض) أداةً وأداةً وحيدة، قادرة على التنقيب دائمًا بشكل أعمق هي *الصورة*، ومن بين كافة أنماط الصورة *الاستعارة*"[٢٤٢]. فمن خلال قوتها التفجيرية، والإشراقة التي تستثيرها، تصبح الصورة حقًا "العنصر المولِّد" لعالم جديد، فـ"أفضل أنماط التعبير المختارة، التقليدية دائمًا إلى هذا الحد أو ذاك، تفرض على الفكر نظامًا أنا على اقتناع بأنه لا يتلاءم معها. والصورة وحدها- بما تملكه من غير المتوقع والمفاجئ- هي التي تمنحني مقياس التحرر الممكن، وهو تحرر من الاكتمال إلى حد أنه يرعبني"، حسبما يكتب "بريتون"[٢٤٣] الذي يضيف: "إن في بعض الصور بداية هزة أرضية".

ها نحن إذن إزاء موقف "*لا امتثالي* مطلق"[٢٤٤]، وفوضوية ذهبت إلى أبعد مما سبق، وترى الخلاص في التمرد: "إنه التمرد نفسه، والتمرد وحده خالق الضوء"، مثلما سيكتب "بريتون" عام ١٩٤٤، "ولا يمكن لهذا الضوء إلا أن يعرف غير ثلاثة سُبُل: الشعر والحرية والحب"، وهي سُبُل ينبغي أن تتلاقى[٢٤٥]. لكننا نلاحظ- في نفس الوقت- أنه لم يسبق أبدًا أن كان الشعر "سلبيًّا" إلى هذا الحد، وموكولاً إلى الإلهام: فسواء تعلق الأمر بالكلمات أو الصور، لم يعد الأمر يتعلق بـ"الإبداع" قدر تعلقه بـ"الاكتشاف"، أو- على نحو أفضل- بالبقاء في حالة استسلام إزاء التجليات التي ينبغي أن تصّاعد إلينا من الأعماق. فهل يمكننا، في ظل هذه الشروط، الحديث حقًا عن *قصائد* فيما يتعلق بالنصوص السيريالية؟ وهل يمكننا الحكم وفقًا لمعايير أدبية على محاولة أرادت دائمًا الوقوف عمدًا خارج الأدب؟

السيريالية وقصيدة النثر

من السهل- بلاشك- ملاحظة أن مبدأ الكتابة الآلية نفسه يؤدي إلى شعر **من نثر** poésie *en prose*: ولاشك أننا لسنا هنا- بطبيعة الحال- بصدد تركيز تدفق الكلمات في بحور سكندرية منتظمة، ولا العودة إلى أول السطر لتحقيق تأثيرات إرجاء وإيقاع مطلوبة. والواضح تمامًا أن السيرياليين، الذين يعتبرون وجهة النظر الشكلية بالية، لن يقبلوا قيود أي "فن شعري": "لم تعد المسألة الشعرية خلال هذه الأعوام الأخيرة تُطرح من زاوية شكلية بالضرورة"، مثلما يكتب "بريتون" عام ١٩٣٠. فما يهم هو "الحكم على القيمة التدميرية للعمل" مع الأخذ في الاعتبار إشعاعه الخاص لا "معرفة لماذا سيحسن هذا الكاتب أو ذاك- هنا أو هنا- العودة إلى بداية السطر"[٢٤٦]، ويضيف "بريتون": "وهو سبب آخر يوجب ألا يحدثونا معه عن الوقفة (في منتصف

بيت الشعر)". لن نندهش إذن من رؤية زعيم السيرياليين وهو يدين الأبيات المنتظمة التي تختتم قصيدة "أجساد وخيرات" لدينو، معلنًا أنها "تنم عن طموح تافه وعدم إدراك لا للأهداف الشعرية الراهنة"(٢٤٧)، أو يعلن عن سخطه إزاء "هول التلقائية العجوز هذا"، التي تتضح- على سبيل المثال- في "كل هذه السوناتات التي لاتزال تُكتَب (حتى الآن)"(٢٤٨): فكل المفاهيم السيريالية تعارض الإقرار بالمفهوم التقليدي **للقصيدة** باعتبارها مؤلفًا ملموسًا، إراديًّا، وخاضعًا لضرورات فنية خالصة- وباعتبارها أيضًا مؤلَّفًا فردانيًّا تمامًا وموسومًا بسمة شخصية **واحدة** (نعلم أي مصير لاقته عبارة "مالارميه" على يد السيريالية: "على الشعر أن يصنعه الجميع، لا شخص واحد")(٢٤٩). وينبغي إدراك ذلك بطبيعة الحال، سواء بالنسبة لقصيدة النثر أو قصيدة النظم. والدال أن نلاحظ أن "بريتون"- مع اعترافه بأنه، مع "جاسبار الليلي"، "بدأ الاهتمام بشيء آخر غير سباق الحواجز" (أي الصعوبات المصطنعة التي يثيرها العروض)- يبدو قاسيًا إزاء "برتران" مثلما إزاء "بودلير": فالاثنان لم يكفا، في واقع الأمر، خلال كتابة قصائدهما النثرية، "عن اتخاذ موقعهما ضمن إطار "القصيدة"، بحيث سرعان ما تم إقامة نموذج للنوع وأمكن تعلم قانون اللعبة الجديدة". ويضيف "بريتون": "لقد استولى السيدان بيير ريفيردي وماكس جاكوب الآن على هذا الشكل، ومن المؤسف بالنسبة لهما أن الحوالات المالية لم تحافظ على قيمتها"(٢٥٠).

ويبدو جيدًا أن "بريتون" قد تجنب بعناية- في بداية الحركة- الحديث عن "قصائد" فيما يتعلق بالنصوص الآلية: فـ"*نصوص سيريالية*" و"*تكوين سيريالي*"(٢٥١) هما المصطلحان اللذان يستخدمهما. ومن ناحية أخرى، ينبغي في "*الحوارات*" ملاحظة أن "الأعداد الأولى من "*ريفوليسيون سيرياليست*" لا تتضمن قصائد، في حين أن النصوص الآلية وسرديات الأحلام تزدهر فيها"(٢٥٢). والواقع أنه ينبغي أن نذكر هنا- إلى جانب الكتابة الآلية- أن **سرد الحلم** كان أحد الوسائل التي نادت بها السيريالية للهروب من طغيان الفكر العقلاني: فبريتون، انطلاقًا من نظريات "فرويد"، لا يعتبر الحلم مفتاحًا لعالمنا الداخلي فحسب، وإنما يأتي لنا باكتشافات، من قبيل الكتابة الآلية، ويمكن "استخدامه في حل الأسئلة الجوهرية للحياة"(٢٥٣). "إنني أؤمن- حسبما يكتب- بالحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهريًّا، الحلم والواقع، في نوع من الواقع المطلق، **السيريالي**، إذا صح القول"(٢٥٤). ندرك عندئذ الأهمية المعقودة على سرديات الحلم التي تمتلئ بها الأعداد الأولى من "*ريفوليسيون سيرياليست*"(٢٥٥)، ومنذ الآن يمكننا الإشارة إلى أهمية الإلهام الحلمي في الشعر السيريالي (على سبيل المثال، في "*ضرورات الحياة وتبعات الأحلام*" لإيلوار عام ١٩٢١). ثمة هنا شكل لشعر من *نثر* لم يخلقه السيرياليون بالتأكيد(٢٥٦)، لكنه سيشهد غزارة خاصة انطلاقًا من السيريالية. ولنكرر- رغم هذا- أنه لم يكن مقصودًا أبدًا، بالنسبة للكتاب الملتفين حول "بريتون"، **خلق** أشكال شعرية جديدة، وإنما **تدوين** الرؤى التي يأتي بها الحلم بأكبر قدر من الأمانة؛ فما يُستخدَم هو الذاكرة، لا الخيال الشعري. وذلك أيضًا هو السبب في استسلام السيرياليين للتنويم المغناطيسي ومفاتنه المقطوعة الجذور: وقد وصف "أراجون" موجة *الأحلام* هذه

التي حطت على مجموعته[٢٥٧]؛ فدينو "يرتجل أحلامه"، و"كروفيل" و"بيريه" يخضعان للتنويم المغناطيسي عن طيب خاطر، ويستسلمان للتكهنات النبوئية. وفي هذا الشكل من السيريالية، "يلعب الإيمان بالنسبة للكلام دور عصا السرعة في السيريالية المكتوبة"[٢٥٨]. هكذا يُلغَى "شعار الرقابة التي تعوق الفكر"، وهكذا "تبدأ الحرية حيث يولد الرائع". وسواء تعلق الأمر بالأحلام أو بالكتابة الآلية، نرى أن السيرياليين لا يريدون أن يكونوا سوى "أدوات تسجيل" بسيطة، ووسائط. والواضح أنه كان ينبغي استبعاد كل قصيدة باعتبارها كذلك من مجلاتهم.

هكذا نلاحظ أن العدد الرابع من "*ريفوليسيون سيرياليست*" يضم- الآن- قصائد نظم ونثر لإيلوار؛ والعدد السادس من "*لادام دي كارو*" بالمثل. وسرعان ما بدا أن السيريالية قد اضطرت للسماح بهذه الأشكال الثلاثة من النشاط الشعري التي حددها "إيلوار" عام ١٩٢٦، على أمل إدراج "*خفايا حياة*" فيها: سرديات أحلام ونصوص آلية وقصائد، والأخيرة (القصائد) يتم تقديمها باعتبارها "نتيجة لإرادة محددة إلى درجة كبيرة". تمييز "حسب الأنواع"، وبالتالي فهو "رجعي متطرف"، حسبما كان "بريتون" سيقول! وهو بالأحرى مُدان لأن "إيلوار" يُلمح إلى إعجاب شائن بالقصيدة- وتلك هرطقة كبرى- باعتبارها عملاً فنيًّا، وبالشعر في حد ذاته: ومن الطبيعي أن يخلص "بريتون" إلى "أن الجماليات، التي كنا نزمع تحريمها، قد دخلت كأنها في بيتها من هذا الباب"[٢٥٩]. والواقع أن الموقف في هذه الفترة مشوش إلى حد بعيد: فبينما يعلن السيرياليون المتزمتون، مثل "ج. بارون": أنه "من جانبي أرى أنه لم يعد هناك مجال لكتابة قصائد"[٢٦٠]، وبينما يوقع "إيلوار" مع "بريتون"- برغم ضعفه إزاء القصيدة- على "*ملاحظات حول الشعر*" في "*ريفوليسيون سيرياليست*"، حيث تُقلَب حِكَم "فاليري" حول "الشعر" و"القصيدة" بشكل طريف[٢٦١]، يواصل آخرون باسم "القصيدة" تغطية وقائع مختلفة تمامًا، وثورية: على سبيل المثال، "دينو" الذي لا يعتبر عمله "*قصائد- لغة مطبوخة*" جهدًا في التنظيم الفني قدر اعتباره تجربة معملية حقيقيةً حول اللغة[٢٦٢]. ألم يقُل "بريتون" بنفسه في "*البيان الأول*" أنه مسموح بـ"إطلاق اسم **قصيدة** على ما نحصل عليه من التجميع المجاني قدر الإمكان" للعناوين وشذرات العناوين "المقصوصة من الجرائد"[٢٦٣] (إنه على، ما نتذكر، منهج "تزارا")؟

وسواء ما إذا كانت القصيدة قد رُفضت بسبب تنظيمها "الفني"، أو أن مفهومها قد تآكل من الداخل، فإننا ننتهي- في جميع الحالات- إلى أنه لا يمكن أن نرصد في عداد "منتجات النشاط النفسي" (المرتبط بما يسميه "بريتون" "الحياة السلبية للذكاء") تلك "الكتابة الآلية وسرديات الأحلام"[٢٦٤]. فـ"**ممارسة الشعر**" شيء مختلف عن صناعة القصائد. لكننا سنلاحظ عندئذ واقعة طريفة: فشكل **القصيدة** هذا، المطلوب إلغاؤه لأنه بالتحديد شكل محدد، مغلق، ومن ثمة يتعارض مع البطالة الدائمة والتوكل على كل التيارات الذهنية، (هذا الشكل) سيبدي مقاومة عجيبة إزاء التخفف منه في التدفق اللفظي؛ وعلى النقيض، فالتدفق اللفظي هو الذي ينحو بلا انقطاع ومن

تلقاء ذاته، إذا جاز القول، إلى الانتظام في قصيدة. ثمة هنا، حسب "بريتون"، خطر التحريف الدائم للرسالة الآلية: "وحتى في أفضل الحالات "غير الموجَّهة"، يتم إدراك بعض الصعوبات"، مثلما يصرح إلى "رولان دي رينفيل": "يبقى حد أدنى من التوجه بشكل عام في اتجـاه **التنسيق في هيئة قصيدة**"[٢٦٥]. ولاشك أنه يمكننا اتهام الكاتب بالخضوع- عن قصد أو لا- لشاغل فني ما، إلى حد أن البعض انتهى به الأمر إلى ألاّ يرى في الرسالة الآلية سوى "علم أدبي جديد في **المؤثوات**"[٢٦٦]. لكن الأكثر إثارة للقلق هو ملاحظة أن من "يبدون الانشغال المطلق بأصالة المنتَج"[٢٦٧] (وعلى سبيل المثال "بريتون" نفسه) يصلون أحيانًا إلى نصوص تستحق اسم قصيدة، وأحيانًا- ومن جراء نوع من رد الفعل وشبه موقف مسبق عن الفوضى- إلى فوضى العناصر المتنافرة "مطر نيازك"، مثلما يكتب "كاروج"[٢٦٨]: هكذا، توشك المبالغة في التشتت، شأن المبالغة في "التنسيق"، على "تحويل التدفق اللفظي عن اتجاهه البدئي"[٢٦٩]. الخطر إذن مزدوج، ولهذا فما من نص سيريالي يمكن اعتباره بلاشك، و"بريتون" يعترف بذلك، "نموذجًا **مكتملا** للآلية اللفظية"[٢٧٠]: والواقع أننا نجد هنا ذلك القانون الخاص بالتعبير، إذ يؤدي سوء استخدام الشكلية إلى التكلف والتصلب، فيما يقود، بالمقابل، سوء التنظيم المنهجي، وهدم كل شكل، إلى **اللاشكل**، إلى التنافر، حيث تختفي كل دلالة ممكنة؛ وإذا ما أردنا أن نهدم كل إمكانية تنظيم شعري للخطاب الداخلي، فلن نحصل إلاّ على تشويش مُعمًّى- وهو ليس هدف السيرياليين على أية حال[٢٧١].

لقد أقيم- إذن، وفي النهاية- نوع من التوازن بفعل التأثير المتبادل بين شكلي التعبير هذين، القصيدة والكتابة الآلية (لن أذكر هنا شيئا عن سرديات الأحلام، التي انتظر منها السيرياليون الكثير، لكنها أحبطتهم في نهاية الأمر)[٢٧٢]؛ بينما وجدت القصيدة نفسها- وقد تخلت عن أن تقترح لنفسها هدفا شكليا خالصا- مشدودة في طريق ينبغي أن نصفه حقا بأنه "*غامض*"[٢٧٣]، وأخذت على عاتقها- مثلما يقول "إيلوار"، في طلب الإدراج السابق ذكره من "*خفايا حياة*"- "نزع حساسية العالم، وإثارة المغامرة ومكابدة الطقوس"، فيما مالت الكتابة الآلية - على النقيض- إلى خلق وحدات عضوية أكثر فأكثر انسجاما ليصبح صعبا إلى حد بعيد- في النهاية- تمييز *القصائد* الأصيلة.

وسأبحث- انطلاقا من هذه الفكرة- بعض "النصوص" الآلية، أو- على الأقل- النصوص السيريالية لبريتون، من ناحية، و"قصائد" نثر "إيلوار" من ناحية أخرى؛ لا لعقد مقارنات غير مجدية[٢٧٤]، ولا للحكم عليها باسم معايير جمالية لا تمنح أي منهما (النصوص والقصائد) أية قيمة، لكن بالأحرى كي أرى- آخذة في الاعتبار ما يتمتع به كل عمل "من إشعاع خاص"[٢٧٥]- ما يمكن أن يكشفه هذا الإشعاع من أراض جديدة كانا قد عزما على اكتشافها أو خلقها.

حكى "بريتون"، في "*البيان الأول*"، كيف شرع، عندما تكشفت له الكتابة الآلية- بمصاحبة "فيليب سوبول"- في "تسويد الورق، باحتقار حميد لما يمكن أن يلي ذلك من الناحية الأدبية"(٢٧٦). وما تلا ذلك هو نشر "*حقول مغناطيسية*" بتوقيعهما المشترك عام ١٩٢١. ونجد هنا نصوصًا متباينة الطول ومتعددة النغمات للغاية، تبدأ من اللقى الموجزة التي تجعل صورةً ما تومض أو تُنشِّط المادة اللفظية ("يسطع الحب في أعماق الغابة مثل شمعة كبيرة"، "إغواء تقدم وجبة جديدة: على سبيل المثال تخريب في أشجار الدلب")، إلى السرد الفانتازي الكبير "*في أربع وعشرين ساعة*". فعند "الحديث بشكل شعري"، كما يقول "بريتون"، فإن عناصر النص الآلي "تسجِّل بأعلى درجة من **العبث المباشر** على نحو خاص، وتكمن خصوصية هذا العبث، لدى البحث الأعمق، في ترك المكان لكل ما هو مقبول وشرعي في هذا العالم؛ فانتشار عدد معين من الخصائص والوقائع، ليست أقل موضوعية، إجمالاً، من الأخرى"(٢٧٧). فجُمل من هذا النوع هي عبثية بالفعل:

> الضوء الذي يعدو يموت باستمرار منبهًا الحفيف الذي لا ينتهي للنباتات كثيفة الأوراق. الثروات الكيميائية الواردة كانت تحترق بنفس ثقل البخور، وفي شكل أفقي امتدت المفاتن المكشكشة للأحلام الحالية. في هذه السماء الفوارة كانت الأدخنة تتحول إلى رماد أسود والصرخات تنطبق على أعلى الدرجات، وعلى مرمى البصر راحت النظريات الوحشية للكوابيس ترقص بلا أتباع.
>
> في هذه الساعة الصاخبة كانت الفاكهة المتهدلة من الأغصان تحترق(٢٧٨).

لكن ثمة اختلافًا بين هذه العبثية وعبثية "جملة" من هذا القبيل، على سبيل المثال: "رشح كاتدرائي في الفقرات العليا"(٢٧٩). فالثانية تجميع "دادائي" للكلمات التي لا ندرك أي رابط بينها، وهي لا تشكل حتى ما نسميه جملة، فهي لا عضوية. والأولى عبثية، بطريقة رامبوية إذا شئنا، حيث تنتظم في انطباع كابوسي، وترسي بعض الثوابت مناخًا محددًا (حرارة حارقة، صخب)؛ حتى التداعيات بين الانطباعات الحسية المختلفة، والتنافرات الإيحائية تذكرنا برامبو: "فلتركض الصلاة وليزمجر الضوء .."(٢٨٠)؛ وسبق أن أشرنا، بصدد هذه الصور "المملاة"، أن "اللاوعي ذاكرة جيدة"(٢٨١).

وهناك نصوص أقل عبثية بكثير، وها هو نص سنجد فيه غنائيةً "فارجية" (نسبةً إلى الشاعر "فارج") إلى حد بعيد:

> نحن في هذا المساء اثنان أمام هذا النهر الذي يفيض من يأسنا.

لم نعد نستطيع التفكير. والكلمات تهرب من فمّينا، الملتويين، وعندما نضحك، يلتفت المارة مرعوبين، ويعودون إلى منازلهم على عجل.

لا نعرف احتقار أنفسنا.

نفكر في التماعات الأذرع، والحفلات الراقصة البشعة لهذه المنازل المتهدمة التي تركنا فيها النهار. لكن لا شيء يبعث على الأسى سوى هذا الضوء الذي ينساب بهدوء على الأسطح في الساعة الخامسة صباحًا. وتتباعد الشوارع بصمت والدروب تنشط: يبتسم متجول متأخر بجوارنا. لم ير عيوننا المفعمة بالدوار ومر بهدوء. إنه صوت عربات باعة اللبن الذي يجعل غفلتنا تطير والعصافير تصعد إلى السماء بحثًا عن طعام إلهي[٢٨٢].

هذه الاختلافات بين النصوص جديرة بالتأمل. فإذا ما كان صحيحًا أن الكتابة السيريالية تتحقق من خلال أنواع من اقتطاع التدفق النفسي **المستمر**، كـ"تحليل" حقيقي "لدم الروح"، مثلما يقول "ج. مونيرو"[٢٨٣]، ألا يثير الدهشة أن يكون هذا التدفق اللفظي بهذه الدرجة من الوضوح أحيانًا، وأحيانًا- على النقيض- متنافرًا للغاية، وأحيانًا ثالثة ينتظم في قصة حقيقية تمتلك (مثل "*في ثمانين يومًا*") بداية ونهاية؟ هل ينبغي التسليم بأن بعض النصوص أكثر "أصالة" من الأخرى؟ ربما ينبغي أن نتذكر، على نحو خاص، أن "بريتون" اعترف بذلك في "البيان الأول"، فكل ما يكتبه بعد أول جملة من نص آلي "يشارك بلاشك في نشاطنا الواعي والآخر في آن"[٢٨٤]. فبداية قصيدة تقدم، بمعنًى ما، نغميتها، أو- إذا شئنا- تشكل خليةً أوليةً، ستتكاثر الخلايا الأخرى انطلاقًا منها.

ومن ناحية أخرى، فمادام هدف هذه القصائد هو الكشف لا الجمال، وينبغي فك شفراتها حتى تكشف لنا عن "عدد معين من الخصائص والوقائع التي لا تقل موضوعية، على نحو عام، من الأخرى"، ففي أي اتجاه ينبغي أن نقوم بالتأويل؟ يمكننا- مع "كاروج"- تمييز ثلاثة مستويات في التأويل: فالشعر السيريالي (الذي كان للتحليل النفسي- من ناحية- والظواهر الوسيطة- من ناحية أخرى- أن تخدمه كوسيلة) جاء لنا برؤًى حول اللاوعي الشخصي، واللاوعي الجمعي، واللاوعي الكوني[٢٨٥]. رؤًى متراكبة في أغلب الأحيان. والواضح أن "شبكة الصور الأسطورية المرجأة في عالم الذات" هي بالنسبة للسيرياليين "الارتباط بكل قوى الحياة البيولوجية والنفسية التي تسوي في الكون"[٢٨٦]؛ لذا، فهي تلحق بالفكرة الجوهرية الخاصة بالباطنية وفكرة وحدة العالم والتوافق الحميم القائم بين الإنسان والكون. وأترك لمن هم أكثر تأهيلاً مني الاهتمام بتأويل النصوص على

أساس "التحليل النفسي عن بُعد télépsychique" أو "النبوئي". ما يهمنا، هنا، هو ملاحظة أن تأويل نص سيريالي على أساس "اللاوعي الشخصي" يعيدنا- بالضبط- لا إلى تحليل نفسي للشخص الذي كتبه، وإنما- بالأحرى- إلى أن ندرس بعمق (لأن هذا "الفرد" شاعر) موضوعاته الرئيسية، وعالمه المكون من صور وأساطير، وكل ما يغذي فنه ويسري فيه نسغًا فعالاً. فالنص الآلي الذي كتبه أي شخص لن تكون له سوى قيمة الوثيقة (ولاشك أن الوهم الكبير للسيرياليين يكمن في الاعتقاد "أن الشعر ينبغي أن يصنعه الجميع"(٢٨٧))؛ ونص آلي كتبه "بريتون" يهمنا كنص شعري. ويمكننا اقتباس هذا التصريح، الذي تطور منه التحليل النفسي، فيما يتعلق بإرشادات مصنع أو منجم لملح البارود: هذا التوجيه، مثلما يقول، "كان ينبغي، وهو يحبذ بعض التحريات عن الروح الإنسانية، أن يكشف بشكل حتمي عن الطبقة الجوفية التي يغرس فيها الفن أيضًا جذوره"(٢٨٨).

ربما كانت أرثوذكسيَّة، من وجهة نظر السيريالية، أن نعتبر ذلك الشعر المكتوب بشكل تعاوني هفوة، إذ يرتبط الشعر بشكل حميم بالتنظيم الفردي للشاعر، وإذ "ترجع" قيمة عمل ما، مثلما قال "ريفيردي"، "إلى الاتصال الأليم للشاعر بمصيره"(٢٨٩). فنحن نأخذ في البحث، في "*حقول مغناطيسية*"، عن الفقرات التي تتردد فيها النغمة الخاصة ببريتون- مثلما في هذه الفقرة، حيث ينتظم- في بضع جُمَل- عالَم من حكايات الجنيات:

> البحيرة التي نعبرها بمظلة، توالد الألوان القزحية المثير لقلق الأرض، كل هذا يجعلك ترغب في التلاشي. يسير رجل وهو يكسر بندقًا، ويخلو لنفسه أحيانًا مثل مروحة. يتجه نحو صالون حيث انبثق مفتشون. وإذا ما وصل في موعد الإغلاق، فسيرى شبكات تحت مائية تترك مركب زهر العسل يمر. غدًا أو بعد غد سيذهب ليجد زوجته تنتظره وهي تحيك وتنضد دموعًا ..(٢٩٠)

لكن لنفتح "*سمك قابل للذوبان*"، ديوان "الحكايات الصغيرة" هذا المنشورة عام ١٩٢٤ بعد "البيان الأول"، الذي يعترف "بريتون" (ويتحدث عنه فضلاً عن ذلك باستخفاف) أنه يشعر إزاءه "بتطور ما في النثر السيريالي في ذلك الحين"(٢٩١): فسيدهشنا أن نرى، من خلال الانقطاع والعبثية الظاهرين في النصوص والصور، انتظاماً عاماً يمتلك مناخه الخاص، وألوانه المميزة. فمجال "أندريه بريتون" هو الرائع، وعالم الجن الداخلي؛ هذا العالم الشفاف، حيث تتألق أجنحة عصافير و"أحجار كريمة لأوراق جافة"(٢٩٢)، وحيث ترتعد خيام وأبناء "العذراء"، ألا يبدو أنه ينبثق كي يستجيب لرغبة "البيان الأول": "هناك حكايات تُكتب للكبار، حكايات لاتزال شبه زرقاء"(٢٩٣)؟ نشعر- مثلما يقول "ج. جراك" عن حق تمامًا فيما يتعلق بـ"*سمك قابل للذوبان*"- أن فكر "بريتون" يذهب "في اتجاه حلم هناء تصالحي وفردوسي"(٢٩٤)، حلم يروض الأشياء، "يغمرها مقدمًا بنوع من رغبة أن تكون إنسانية". وفي "*بلاد العجائب*" لبريتون، لم يعد الإنسان "*ملك الخلق*"(٢٩٥)،

لكنه يعيش في انسجام مع الخلق، ويسمع لغة النبع الذي ينام "في العراء بين عقوده المصنوعة من الحشرات وأساوره الزجاجية"(٢٩٦)، وعصافير، وحتى "أجهزة تدفئة ذات عيون زرقاء"(٢٩٧)؛ إنه يتقدم في فردوس أرضي جديد حيث كل شيء أكثر تألقًا وأكثر نقاءً وأكثر طزاجةً، متحررا من وطأة الزمن وضرورة "أن يخدم" شيئًا. ويمكننا أيضًا أن نرى- من ناحية أخرى، باستمرار، وأيضًا في نصوص "النثر" غير الآلية- عالم الجن لدى "بريتون" وهو يقتحم لا التصورات الذهنية فحسب، بل أيضًا المشاهد الحقيقية التي تجد نفسها فجأةً، من جراء هذا التحول السحري، متحررةً من وطأة المادة، وقد تغيرت هيئتها، مرتجفةً في حياة مجهولة : هكذا عندما يتحدث "بريتون" عن "روشيه بيرسيه" على ساحل "جاسبيزيه"(٢٩٨).

والشكل الذي يتقمص حكاية الجن هذه يتحقق بصورة طبيعية متأرجحًا بين الحكاية والقصيدة: الحكاية عندما يقع حدث ما:

> رمت على كتفيها معطفًا من سنجاب روسي وعندما ارتدت حذاءً من جلد فأر، هبطت سلالم الحرية التي قادتها إلى وهم لم يره أحد أبدًا. تركها الحراس تمر: كانوا فضلاً عن ذلك نباتات خضراء يحتجزها على حافة الماء جزء محموم من الخرائط(٢٩٩).

سواء كان تقديم هذا الفعل- من ناحية- عبر تسلسل "أشياء عبثية" وتحولات ذات طابع حلمي (مثلما في حكاية الصياد الذي يرشده جناح رائع، هو في نفس الوقت خنصر امرأة، يصبح نجمة، عندما يلتف على نفسه"(٣٠٠)؛ والقصيدة، عندما تصبح تصويرًا غير زمني بشكل خالص، أو عندما يستولي العنصر الغنائي عليها:

> اخترقت هذه الغابة، حيث البندق كان أحمر. أيها البندق الصدئ، هل كنت مغالق شباك القُبلة التي طاردتني كي أنساها؟ كنتُ خائفًا منها، أخذت أتحاشى فجأةً كل دغل. كانت عيناي زهرتي بندق، العين اليمنى الوردة الذَّكر، العين اليسرى الوردة الأنثى. لكني كنت قد كففت عن الإعجاب بنفسي منذ وقت طويل. كانت الدروب تصفِّر أمامي من كل ناحية. ولحقت بي جميلة الليل* بالقرب من نبع وهي تلهث. القبلة سرعان ما تُنسَى. لم يعد شعرها سوى هبة من عُش الغراب الوردي، بين إبر صنوبر وأحجار كريمة رهيفة من أوراق جافة..(٣٠١)

---

* Belle-de-nuit: وردة "شب الليل" التي تتفتح قبل المغيب وبعده.

والغريب أن نلاحظ في هذا النص- المبني على فكرة "القبلة سرعان ما تُنسَى"- تكرار ظهور دائم للفكرة، أو للجملة نفسها التي انتظمت منها القصيدة، من خلال مؤثر الاستعادة. والأمر لا يتعلق، بالطبع، بتنظيم فني مسبق؛ فينبغي الحديث بالأحرى عن نوع من الفكرة الثابتة التي تفرض نفسها على الفكر، بما يقود إلى تداعيات الأفكار والصور التي تولد منها القصيدة، وتمنحها- في النهاية، ومن خلال تكرارها- بنية موسيقية بمعنًى ما.

ولا يتعلق الأمر هنا، فضلاً عن ذلك، إلاّ بحالة قصوى. ففي أغلب الحالات، ينبغي الحديث عن شعر لا قصائد، بصدد هذا النثر المنساب، المفتوح، الممتلئ بالصور والومضات الفوسفورية، حيث نشعر بالشاعر مشغولاً قبل كل شيء بالمحافظة على سيولة التدفق اللفظي، وتجنب التحلط في أشكال ثابتة. ولدينا الانطباع أن الكاتب أسير آليات اللغة، مع الميل الطبيعي للفكر إلى البلورة في أشكال منتظمة؛ فلا يكفي أن يستسلم بشكل سلبي لـ"الهمس"، بل عليه- في نفس الوقت- أن يولي انتباهه الأقصى لمكافحة هذه الطبيعة الثانية التي هي البلاغة. ينبغي أن نكسر باستمرار الاتساق المفتعل الذي ينحو إلى الرسوخ، إذا ما أردنا للعالم الشعري الداخلي أن يكشف اتساقه العميق. وبقدر ما تقدم *قصائد* "بريتون" بعض الثوابت، حيث ينتظم عالم الجن وفق منطقه الخاص، يمكننا أن ندرك أن السيريالية تقترح منح الفكر الإنساني "مساحات **منطقية**" جديدة[٣٠٢]؛ ويمكننا أن نقبل ألاّ يكون هدف الاعتباطية الظاهرة للصور والتداعيات هو تفكيك الشخصية، وإنما- على النقيض ، وتحت قوقعة الأفكار الموروثة والأسلوب الجاهز- استرداد الشخصية في وحدتها الجوهرية[٣٠٣].

ولاشك- رغم هذا- أن نتائج المشروع الآلي قد خضعت دائمًا للمصادفة؛ فـ"الظلمة" غالبًا ما تُخرج طرائف جميلة مثيرة للقلق، أو حماقات مجانية بشكل خالص. ومثلما يكتب "بريتون"، "فلم يتحقق إلقاء الضوء الكامل حول الشروط التي ينبغي تحقيقها لتجعل نصاً أو رسماً "آليّاً" ذا قيمة كاملة"[٣٠٤]. ويمكننا التساؤل عما إذا كان الكاتب، الذي يمارس الكتابة الآلية، لا يسقط مرارًا من "مبتذل" تافه إلى آخر، متجنبًا الشكلية كي يلقي بنفسه في الدادائية، وهو يمارس العبث لذاته[٣٠٥]. والأكثر إزعاجًا أنه يصعب للغاية، لعدم وجود معيار موضوعي، التمييز بين النصوص الأصيلة ونصوص المعارضة بشكل واع إلى هذا الحد أو ذاك- حتى ربما بالنسبة لكاتب حسن النية. كما نرى "بريتون" يعترف أن "تاريخ الكتابة الآلية في السيريالية" قد يكون "تاريخ حظ عاثر مستمر"[٣٠٦]، ويبدو أنه- من جانبه- سرعان ما انتابه التعب من هذا النوع من النشاط. فقد خاب أمله- في بادئ الأمر- لأن حالة الإلهام لم تكن قابلةً لإعادة إنتاجها حسبما يريد مثلما تصور في بادئ الأمر، وأن الإلهام يتمثل في أوقات متقطعة وفي فجوات (هذا ما نستخلصه من تصريحاته)[٣٠٧]، وقد اضطر إلى الاعتراف أيضًا أن الرغبة في كتابة "الهمس" كانت وحدها سببًا في الارتباك؛ فـ"صياغة قصيدة" هي أيضًا شيء شبه آلي، وكيف يمكن تجنب كل خلفية فكرية أدبية

حتى لاواعية[٣٠٨]؟ فالشاعر- أسيرًا لضرورة الكتابة ورفض أن يكون كاتبًا- يجد نفسه مخنوقًا في ورطة، ومنقادًا في نهاية الأمر إلى الصمت. والغريب أن السيريالية ستتمكن- في الأعمال الأقل تزمتًا مثل قصائد "إيلوار"- من القيام حقًا بدور مهم في المبدأ الشعري الخصب- لا باعتبارها "تقنيةً" فنيةً جديدةً، وإنما كمبدأ للتوجه الجديد في المسيرة الشعرية.

قصائد إيلوار

"ساد الاعتقاد، مثلما يكتب "إيلوار"، أن الكتابة الآلية تجعل القصائد لغوًا. لا: إنها تُنمي وتطور مجال بحث الوعي الشعري، بأن تزيده ثراءً. فإذا كان الوعي كاملاً، فإن العناصر التي تقتطفها الكتابة الآلية من العالم الداخلي وعناصر العالم الخارجي تتوازن. فعندما تختصر عندئذ بشكل متساو، تتداخل، وتختلط لتشكل الوحدة الشعرية"[٣٠٩]. ولا نستطيع أن نجد نصًّا أفضل من ذلك فيما يتعلق بما منحته السيريالية لإيلوار- وفي أي مشهد يبتعد "إيلوار" عن السيريالية. فالفكرة نفسها عن استخدام عناصر جديدة مستمدة من الكتابة الآلية لأغراض شعرية، تتعارض مع جميع الشروط السيريالية. وندرك لماذا اعتبر "بريتون" موقف "إيلوار"- من الثورة السيريالية - متحفظًا ورجعيًّا إلى حدٍّ ما، رغم مساهمة "إيلوار" المؤكدة في الحركة، ورغم أنه كتب مع "بريتون" عام ١٩٣٠ النصوص "السيريالية" للغاية لـ"*حَمْل بلا دَنس*"، حيث يسعى الاثنان- من أجل أن يضعا حدًّا لـ"الاستحواذ الشعري، ذلك السبب الرئيسي في الخطأ"- إلى أن يُحلاَّ محل "التحديد" الشعري "تحديدًا من نسق آخر، مثلما على سبيل المثال في مجموعة الأعراض التي تميز هذا المرض الذهني أو ذاك"[٣١٠]. ولاشك أن "إيلوار" جعل بعض الافتراضات الأساسية للسيريالية ملكًا له: على الشعر أن يصنعه الجميع، لا شخص واحد؛ وعلى القصيدة أن تكون "فيض العقل"[٣١١]؛ وهناك شعر "لا إرادي" في مواجهة الشعر "الإرادي"[٣١٢]. ويمكننا- رغم هذا- القول إنه ينفصل عن السيريالية (التي يتعلق الأمر- بالنسبة لها، وقبل كل شيء- بـ"ممارسة" الشعر كتجربة، ومنح أهمية قصوى لهذه التجربة أكبر مما لنتائجها)، في استعادته- بالتحديد- لنظرية "القصيدة": القصيدة-الشيء الموجود في ذاته ولذاته، والفعَّال أبدًا. ومهم للغاية ذلك التمييز الذي يقيمه، في "*مشاهد أولى قديمة*" من كتابه "*هبة الرؤية*" بين هذا النمط الآخر للفاعلية السيريالية الذي هو سرد الحلم، والقصيدة: "لا نخلط بين سرد الحلم والقصيدة. فكلاهما حقيقة حية، لكن الأول ذكرى، تُستَهلك على الفور، وتتحول، كمغامرة، لكن لا شيء يضيع ولا يتغير من الثانية"[٣١٣]. فالقصيدة لا تتيح للشاعر فحسب تثبيت هذه اللحظة المتميزة، خارج الزمن، حيث "تُظهر عطايات هائلة في قصر العالم"[٣١٤]، مثلما يقول "أراجون"؛ إنها أيضًا وسيلة للاستدعاء من جديد، وإعادة إنتاج حالة إلهام بشكل مصطنع، نوع من التعويذة التي يستخدمها لا من يكتبها فحسب، وإنما من يقرأها أيضًا. "القصيدة تحتجز العالم لصالح الملَكات الإنسانية وحدها، وتتيح للإنسان أن يرى بطريقة

مغايرة أشياء أخرى. فرؤيته القديمة ميتة، أو خاطئة. وهو يكتشف عالمًا جديدًا، ويصبح إنسانًا جديدًا"[٣١٥].

ولاشك أن قصيدةً ندركها على هذا النحو ليست مدينةً للتأثير السحري للإيقاع والقافية؛ فلا يهم أن تكون مكتوبةً من أبيات منتظمة إلى هذا الحد أو ذاك (حرةً للغاية في أغلب الأحيان)، أو من نثر؛ فالجوهري يكمن في الرؤيا الجديدة التي تفرضها علينا، في القدرة التي تحول الكلمات والصور. "الهلوسة، والبراءة، والغضب الضاري، والذاكرة (..) وتشويش المنطق إلى حد العبث، واستخدام العبث إلى حد العقل الجامح، هو ما يساهم في انسجام القصيدة، وليس التجميع البارع إلى هذا الحد أو ذاك- والموفق إلى هذا الحد أو ذاك- للحروف المتحركة والساكنة، والمقاطع اللفظية والكلمات. وعلينا الحديث بفكر موسيقي لا حاجة به إلى طبول، وآلات كمان، وإيقاعات وقوافي الحفل الموسيقي الرهيب من أجل أذني حمار"، حسبما يكتب "إيلوار"[٣١٦]، الذي يذكر أيضًا في "*هبة الرؤية*" كلمة "جوته" التي أكد فيها أن الجوهري في العمل الشعري، هو "ما يتبقى من شاعر لدى ترجمته ترجمةً نثرية"[٣١٧].

لا تخضع قصائد نثر "إيلوار" إذن لأية قاعدة شكلية، وأي "قانون للنوع" (إلى حد أن يرفض "ل. بارو" تصنيفها ضمن "**النجاحات المتسقة** لهذا النوع غير الشرعي الذي هو قصيدة النثر"[٣١٨])؛ فإيقاعاتها، واتساقها داخلي تمامًا: وسبق أن قدمت مثالاً لها من قبل[٣١٩]. ولاشك أن الأكثر إدهاشًا فيها، هو الاقتصاد المتطرف للوسائل، والطريقة التي تصبح بها جملة عادية، وإشارة مقتضبة- فجأةً- ذات وقع غريب، بما يوسع أمامنا آفاقًا لا نهائية. فعندما نتذكر أن "*سيدة المربع*" قد نُشرت في "*ريفوليسيون سورياليست*" في مارس ١٩٢٦، في قلب هذيان الصور الاعتباطية والمذهلة، نفاجأ ببساطتها، بشفافية هذه القصيدة التي لا تتوفر على تجعيدة واحدة وتستدعي- مثلما يلاحظ "ج. مونان"[٣٢٠]- بعض الاستعارات، وبعض "قياسات الحلم المنطقية":

> وأنا شاب تمامًا، فتحت ذراعيَّ للنقاء. لم يكن غير رفرفة أجنحة في سماء أبديتي، غير دقات قلب عاشق تدق في الصور المغلوبة. لم أعد أستطيع السقوط أبدًا.
>
> عاشق للحب. الحق أن الضوء يبهرني. أحتفظ بقدر كافٍ منه فيَّ كي أرى الليل، كل الليل، كل الليالي.
>
> كل العذارى مختلفات. أحلم بعذراء.
>
> في المدرسة، هي على المقعد أمامي، في مريلة سوداء. وعندما تلتفت لتسألني عن حل مشكلة، تربكني براءة عينيها إلى حد أنها، مشفقةً عليَّ من اضطرابي، تضع ذراعيها حول رقبتي.

في موضع آخر، تتركني. تصعد مركبًا. نحن غريبان الواحد
عن الآخر، لكن شبابها من العظمة إلى حد أن قبلتها لا تفاجئني
أبدًا..(٣٢١)

هل يمكن أن نحلم بقصيدة يمتزج فيها بشكل أفضل، "لتشكيل الوحدة الشعرية"، عناصر العالم الخارجي (المدرسة القروية، "في مريلة سوداء": إنها ذكرى من طفولة "إيلوار" في "سان-دوني")، وعناصر الخيال المستمدة من العالم الداخلي؟ وينبغي القول إن بجوار هذا النص، تبدو القصائد السيريالية الخالصة مصطنعة إلى حد بعيد، من قبيل *الصلصال المحتدم* ("ثعبان من حلوى، فكر من زخرف زجاجي، سمو المشاعر، هي الساعة العاشرة. لن أنجح في فصل آلات الماندولين عن المسدسات، بالأولى يصنع البعض موسيقى عند فقدان الحياة، إلخ .."(٣٢٢)). وينبغي إضافة أن شكل "النثر" يتيح لإيلوار (الذي يكتب منذ بداياته قصائد النظم وقصائد النثر بالتبادل) أن يقوم بنقلة إلى نمط آخر في عالمه الشعري: فيحدث- على سبيل المثال- أن تظهر قصيدته النثر كسياق متسلسل، وتقترب من السرد ("وأنا شاب تمامًا، فتحتُ ذراعيَّ للنقاء"(٣٢٣)، "كان هناك وقت سخر فيه أصدقائي مني"(٣٢٤)، "استغرق هذا أسبوعًا"(٣٢٥))- نص من نمط حُلمي في أغلب الأحيان، مثلما هو حال أغلب "النثريات" التي تشكل "*خفايا حياة*"(٣٢٦). ويمكننا حتى الحديث عن "اعتراف" غنائي في النص الجميل المسمَّى "*ليال مشتركة*"، المنشور عام ١٩٣٢، في "*الحياة المباشرة*"(٣٢٧)، حيث يستدعي "إيلوار" *الدقائق السعيدة* لحب انطفأت جذوته، ويقدم حصاد عاطفة استمرت عشرين عامًا: "كي أجد لنفسي أسبابًا للحياة، حاولت تحطيم أسبابي لحبك. وكي أجد لنفسي أسبابًا لأحبك، عشت بائسًا"(٣٢٨). ألا يزال بمقدورنا تسمية هذا النص قصيدة نثر؟ أظن ذلك، لا لأن "نزع الحب" لم يتوفر أبدًا على غنائية بهذه الروعة فحسب ("ظلمات سحيقة ممدودة نحو غموض باهر، لم أدرك أن اسمك أصبح وهميًّا .. ")، وإنما أيضًا لأن هناك محاولة حقيقية لاستراق ديمومة الزمن الحقيقي هذه بفعل الإيقاع، والتقطيع إلى أجزاء يمتلك كل منها وحدته دون أن يكف عن الالتحام بالكل، وباستعادة جملة البدء في الختام: "في نهاية رحلة طويلة .."؛ فمساحة هذا الزمن الحي يتم امتلاكها، وتحويلها إلى موسيقى، لتُكتب في زمن خارج الزمن.

وينبغي القول رغم هذا إن "سرديات" أو "حكايات"(٣٢٩) "إيلوار" هذه، شأنها شأن النصوص السردية "الفوضوية" لريفيردي، حيث لا تتواجد الظواهر الخارجية للسرد إلا كي تشعرنا- بشكل أفضل- بالتناقض الداخلي الذي يقرض ويبيد من كل الجهات **الصيرورة** التاريخية(٣٣٠). ومن هنا، يكمن هذا التفضيل لـ"الأحلام دائمًا ثابتة"(٣٣١) التي نجد في قلبها حياةً "بلا أمس، ولا غد"(٣٣٢)، حيث يمر الوقت، ولا يمر: فهو يمتد أحيانًا إلى أن يصبح الأبدية: "مثلي، الليل خالد"(٣٣٣)؛ وينكمش إلى حد يصبح فيه كل شيء متزامنًا (ذلك ما يفسر تأكيدات متناقضة مثل: "عمري خمسة عشر عامًا (. .) ليس عمري خمسة عشر عامًا"(٣٣٤)). وفي النثر كما في

الشعر، احتفى "إيلوار" بالطريقة التي يغني بها الحبُّ الزمن: "سهام بهجة، تقتل الزمن، تقتل الأمل والندم، تقتل الغياب"، مثلما يقول عن عيني الحبيبة[٣٣٥].

وإزاء نثريات تنتظم في "سرديات"، ينبغي- من ناحية أخرى- أن نضع، مثلما لدى "ريفيردي"، عدداً كبيرًا من القصائد المكتوبة في المضارع (وبشكل خاص كل قصائد "*عاصمة الألم*"). بل يمكننا الذهاب إلى أبعد من ذلك وملاحظة أن الفعل، في أغلب الأحيان، كشكل للانسياب الزمني، وللصيرورة، ينحو إلى الاختفاء (مثلما يحدث أيضًا في قصائد النظم[٣٣٦]) لصالح الأسماء التي تتجمع، وينعكس الواحد على الأسماء الأخرى "متعجلةً كلها، قبل الانطفاء، في تبادل ناري"[٣٣٧]، كوكبة من الصور البراقة لكنها ثابتة:

> إقامة عذبة. جداول من خضرة، عناقيد تلال، سماوات بلا ظلال، زهريات من شَعر، مرايا المشروبات، مرايا الضفاف، أصداء الشمس، كريستال العصافير، وفرة، حرمان، الإنسان ذو اللحاء النفاذ جائع عطشان[٣٣٨].

وكثيرًا ما يتم التعبير عن نفس الفكرة بجملة منطقية، **ويوحي بها** بباقة من الكلمات الموحية:

> في أعماق القلب، في أعماق قلبنا، يوم جميل، اليوم الجميل لعينيك دائم. الحقول، الصيف، الغابات، النهر[٣٣٩].

> الألوان اللطيفة للمحبة، حزن، وميض على الأشجار النحيلة، قيثارة من نسيج العنكبوت، الرجال الذين يتشابهون تحت كل السماوات هم أيضًا أغبياء على الأرض مثلما في السماء[٣٤٠].

ألا نرى إلى أين تعود بنا ملاحظات من هذا القبيل؟ نجد هنا جمالية "المتقطع" الذي قدم "رامبو" أمثلةً باهرة له: لم تعد لنا صلة بالتسلسل الخطي، وإنما بالبناء من خلال التجاور؛ فعناصر الرؤيا وعناصر الجملة تتفكك، ثم يُعاد ربطها بشكل مختلف. هذه الأولوية لـ"الكلمة" و"انفجار" الجملة هذا- حيث تحل محل العلاقات النحوية علاقات مختلفة تمامًا- سبق أن رأيناها تميز ما أسميته "القصيدة-الإشراقة"[٣٤١]. والواقع أنه يمكننا تصنيف "إيلوار" ضمن الشعراء الذين يسعون إلى الهرب من التصنيفات والقوانين الفيزيقية، الذين يتحركون في عالم خارج الزمن، بلا ديمومة ولا كثافة؛ عالم باهر، أكثر صفاء وإشراقًا من العالم الذي تسجننا فيه العادة:

> العودة إلى مدينة من قطيفة وخزف، ستكون النوافذ زهريات حيث الزهور، التي ستهجر الأرض، ستُظهِر الضوء كما هو[٣٤٢].

ليس ثمة ما يدهش، إذن، في أن نرى في قصائد "إيلوار" *إشراقات* جديدة: "شاعر فهم رامبو،

وأنتج عملاً أجدر بأن يجعلنا كل يوم نألف التجربة الخارقة. هذا الشاعر هو بول إيلوار"، مثلما كتب "جو بوسكيه" عام ١٩٤٢[٣٤٣]. ويمكننا أن نستعيد- دون تغيير كلمة واحدة، في حديثنا عن "رامبو"- الجملة التي يقدم فيها لنا "م. كاروج" الخصائص الأساسية للشعر الإيلواري، "هذا النفي للمكان والجاذبية، للزمن والموت، هذا التحول للمظاهر الذي ينطلق من تصعيدها ويصل إلى إشراقاتها وفي النهاية إلى تغير هيئة الإنسان"[٣٤٤].

عند تأمله من هذا المنظور، يشهد شعر "إيلوار" على رغبة التحرر وتغير الهيئة التي تلتحق بالطموحات الجوهرية للسيريالية؛ وبالفعل نعثر حقًا على نبرة البيانات السيريالية عندما نقرأ- على سبيل المثال، في هذا الجزء من *"البداهة الشعرية"* الذي يعود تاريخه إلى عام ١٩٣٢: أن "كل الأبراج العاجية ستهدم، وكل الكلمات ستصبح مقدسة، وبعد أن يقلق الواقع في النهاية، لن يبقى للإنسان سوى أن يغلق عينيه كي تنفتح بوابات الرائع"[٣٤٥].

لكن هل وجهة نظر كهذه مكتملة تمامًا؟ رأينا- منذ قليل- أن "إيلوار" كان يقبل، على قدم المساواة، ومن أجل تشكيل الوحدة الشعرية، العناصر المستمدة من "العالم الداخلي" وعناصر العالم الخارجي؛ وبنفس الطريقة نراه يتأرجح بين الرغبة في "قلب الواقع" وتغيير هيئة المادة، والرغبة في التوافق مع الواقع العميق للأشياء. ويوفر لنا النص الأخير من *"البداهة الشعرية"*، الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٩٣٦، دليلاً مثيرًا إلى حد بعيد، حيث الكلمات: "بعد أن تكون قد قلبت الواقع في النهاية"، يحل (الواقع) محلها: "حيث توافقت أخيرًا مع الواقع، الذي هو واقعها"[٣٤٦]. ولا يتعلق الأمر بالهروب من الواقع إلى هذا الحد قدر رؤيته في ضوء آخر، واكتشاف الواقع الحقيقي المختفي تحت الظواهر[٣٤٧]- و"إتاحة رؤية" (هذا الواقع) للناس.

فالشاعر يبسط مرآةً للبشر تمكنهم من أن "يروا بشكل آخر أشياءً أخرى"[٣٤٨]. "ينبغي أن "يعكس ويرى، قوة الأبدية. أن نرى يعني أن نتلقى، وأن نعكس هو هبة الرؤية"[٣٤٩]. بل يمكن أن يحدث في لحظةٍ ما أن يكتفي الشاعر، إذا جاز القول، بوضع الأشياء واحدًا واحدًا أمامنا وهو يقول لنا: "انظروا"؛ ومثلما يعطينا القاموس تعريفها المنطقي، يمنحنا هو تعريفها الشعري. ذلك ما يفعله "إيلوار" في قصائد النثر القصيرة في ديوانه *"بين بين"*، حيث يتناول-حسب الترتيب الأبجدي- محبين، وبلتيمور، وغروبا، ونائمين، وصيفا، وإكليل زهور، إلخ.. والواقع أن بعض هذه النصوص الصغيرة تجدد رؤيتنا للأشياء، على سبيل المثال نص *"رحل"* السابق ذكره[٣٥٠] الذي يقدم لنا "الإقامة العذبة" الأرضية المغسولة من كل ما يكدرها، الملتمعة كشيء جديد، أو "فقير":

> هو سر الهواء النقي، هواء القمح. هو سر العاصفة، عاصفة
> الفقير. في البيوت الفقيرة، يحبون الصمت. ويحبون أيضًا الصمت.
> لكن الأطفال يصيحون، والنساء تبكين، والرجال يصرخون،

والموسيقى بشعة. يريدون القيام بالحصاد وتوبيخ النجوم. يا لها من فوضى سوداء، يا لها من عفونة، يا لها من كارثة! فلنلق بهذه الألسنة في الجداول، لنلق بنسائنا إلى الشارع، ولنلق بخبزنا إلى القمامة، ولنلق بأنفسنا في النار، لنلق بأنفسنا في النار[٣٥١].

تتأمل- في مرآة القصيدة هذه- عالما ليس حقيقيًّا، وإنما حقيقي بشكل آخر. فلا يتعلق الأمر بعالم موضوعي، بارناسي، قد يتروي الشاعر خلفه، وإنما عالم يحتوي على الشاعر (مثل هذا السحر الإيحائي الذي تحدث عنه "بودلير"، الذي يضم الشيء والذات في آن)؛ وخيال الشاعر نفسه ليس في الخارج، بل في داخل العالم الحقيقي: "ليس ثمة مسافة كبيرة، من خلال الصور، بين ما يرى الإنسان، من طبيعة الأشياء الحقيقية وطبيعة الأشياء المتخيلة. فالقيمة متساوية فيهما"[٣٥٢]. فالقصيدة إذن وسيلة، بالنسبة للشاعر "ليجعلنا نرى" الواقع في كل تجلياته، بما فيها هذا المظهر الثانوي الذي نصفه بأنه "خيالي": "التخيل كلمة ملازمة في أغلب الأحيان لتمييز الإنسان عن العالم الذي يحيط به، ليخلق عالمًا مجردًا له، أنانيًّا، لعزله"، مثلما يكتب "إيلوار". وموقفه معارض بشكل راديكالي: على الشاعر أن يجعلنا نشعر بـ"الواقع الملموس لما يتخيله"[٣٥٣]: عليه- مثلما يفعل "أندريه ماسون" في لوحاته- أن ينزع "المحظور الذي ينوء بثقله على الرؤيا التي **ينبغي** لأول قادم أن يمتلكها عن العالم"[٣٥٤]؛ إنه لا يكتب لنفسه فحسب، وإنما لكل الناس، والشعر بالنسبة له وسيلة **تواصل**. والشعراء، مثلما لايزال "إيلوار" يقول "لهم حق وواجب المساندة لأنهم يغوصون بعمق في حياة الآخرين"[٣٥٥].

ولأن القصيدة بالفعل تُحول رؤيا القارئ، فهي تُحول موقفه الذهني في نفس الوقت: "فرؤيته القديمة ميتة، أو خاطئة. وهو يكتشف عالمًا جديدًا، ويصبح إنسانًا جديدًا"[٣٥٦]. ولن نلح كثيرًا على فكرة أن القصيدة- بالنسبة لإيلوار- ليست وسيلة تعبير فحسب (وربما اكتشاف للنفس)، وإنما للتواصل مع الآخرين والتأثير عليهم بشكل خاص: "الشاعر هو الذي يُلهِم حقًّا أكثر مما هو ملهَم"، حسبما يكتب "إيلوار"[٣٥٧]. فالقصيدة شيء **فعال** بلا نهاية، مثل الراديوم. وسبق أن قلت إن هذا المفهوم عن الشعر والقصيدة يضع حدًّا فاصلاً بين "إيلوار" والسيرياليين، الذين أرادوا أن يكونوا سلبيين أمام "الهمس"، و"أدوات مسجِّلة" بسيطة، فيما يتبنى "إيلوار" موقفًا فعالاً وخالقًا. هل ثمة قيمة للنصوص السيريالية بالنسبة للآخرين مثلما بالنسبة لمن كتبوها؟ يمكننا الشك في ذلك. وعلى النقيض، يعتبر "إيلوار" الشعر أداة فعل، وإن لم يكن كذلك فهو لا يساوي شيئًا؛ وهو يكتب بطريقة دالة:

إذا ما بدا أن "بودلير" و"رامبو" و"لوتريامون" مفعمين بالندم، فذلك لأن وحدتهم بلا حدود. وهم يعترفون بعدم امتلاكهم السلطة المطلقة المباشرة على العالم، والناس! ففي هذا العالم الذي

صنع فيه الإنسان من أجل الإنسان، لا يُقترح عليهم سوى أساتذة، بدون أي مريدين. إنهم يحلمون بالأبناء، والأخوة، ويبحثون عبثًا عمن يشبهونهم. وأسلافهم يلاحقونهم، ويصل بهم الأمر إلى الاعتقاد بأنهم موتى بين الأموات. ومن هنا، تكمن موهبتهم الفريدة في تدمير أنفسهم.

الوقت يمر، وفضيلتهم تبقى، وتجد الآن صدًى لها، وتؤثر[٣٥٨].

ونعلم أن هذا الانشغال الخاص بالتواصل مع الآخرين، والتأثير عليهم، سيميز أكثر فأكثر شعر "إيلوار"، وبشكل خاص بدءًا من عام ١٩٣٦، "وهو التاريخ الذي سيتخذ فيه عمله كله معنًى جديدًا، ويكتسب عمقًا وثراءً بقدر ما سيصبح أبسط ومرددا لصدى هذه العذابات التي سرعان ما ستنقض على الإنسان"، مثلما يكتب "ل. بارو"[٣٥٩]. والواقع أن "إيلوار" قد كتب عام ١٩٣٦ أن "عزلة الشعراء تتلاشى اليوم. وها هم رجال بين الرجال، وها هم لهم أخوة"[٣٦٠]. إنه عام الرحلة إلى أسبانيا، العام الذي كتب فيه "*الرأس إلى الحائط*":

لم يكونوا سوى آحاد

على الأرض

يظن

كل واحد نفسه وحيدًا ..[٣٦١]

ومع ذلك، يمكننا ملاحظة هذا التقرير الغريب: فعندما نرى شعر "إيلوار" تجتاحه- أولاً بأول- الرغبة المتزايدة في "التآخي"[٣٦٢]، والتأثير المباشر، نرى أيضًا قصائد النثر تصبح أكثر ندرةً بين أعماله: فالنثر، كأداة فكر شعري فوضوي بالضرورة وفرداني، يجد نفسه مهجورا لصالح شعر منظوم أكثر فأكثر انتظامًا – كأن هذه الإيقاعات المنتظمة محكومة بأن تمنح قصائد المرحلة الأخيرة شيئًا أكثر قابليةً للتواصل، وأكثر "اجتماعية"[٣٦٣]. ويؤكد "إيلوار"، أكثر فأكثر، على تضامنه مع الآخرين؛ هو الذي "يملك سلطة قهر الزمن"، "يستبسل من أجل الحياة في القرن"، مثلما يقول "كلود روي"[٣٦٤]؛ وهو يتوجه- على نحو متوازٍ، على الصعيد الشكلي- نحو شعر شبه موزون، تلعب فيه التكرارات والمحارفات دورًا كبيرًا، وصولاً إلى قصيدته الأخيرة، "*قصر الفقراء*"، التي ستكون ترتيلة إلى الأخوة الإنسانية:

كانوا مصممين على ألا يتنازلوا أبدًا

عن أية حلقة في سلسلة أخوتهم ..[٣٦٥]

تتزامن قصائد نثر "إيلوار" إذن مع أكثر الفترات "سيريالية" في نشاطه الشعري؛ لكننا لـن نستطيع الخلط بينها وبين الكتابة الآلية، التي أفادت فحسب في تحرير شعره مـن نـير العقلانيـة وتغذيته بعناصر جديدة، يوفرها اللاوعي، والحلم، والتداعيات اللفظية. وليست قصائد "إيلـوار" قصاصات مقطّعة بشكل اعتباطي في النسيج الذهني، فهي **تملك** بنيةً خاصة بها، وهي "كائنـات" تمتلك وجوداً عضويًا ("نحلم بقصيدة مثلما نحلم بكائنٍ"، حسبما يكتب "إيلوار"[٣٦٦]). كـانت السيريالية *تجربةً* روحية؛ وتبدو مسيرة "إيلوار" **إبداعية** قبل كل شيء.

حصـاد السـيريالية

لا يبدو لي مفيدًا الذهاب إلى أبعد من ذلك في دراسة "قصائد نثر" السيرياليين: فسنظل نجـد من ناحية نصوصًا *آلية* بحصر المعنى[٣٦٧]، مكتوبةً كرد فعل على حتمية القصيدة، وعلـى جمـود التدفق اللفظي في أشكال ثابتة، أي ترفض أن تصبح قصائد؛ ومن ناحية أخرى، نجـد قصـائد تنتظمها إرادة فنية واعية، تخرج بالتالي عن إطار هذه الفصل، حتى لو كانت مدينةً بشدة للمبـادئ السيريالية. ومثل "إيلوار"، بدأ الكثيرون من الشعراء (وأهمهم "رونيه شار") بالسيريالية ليكتملـوا خارجها: وسنجد ذلك في الفصل التالي، الذي سيتيح لنا أن نقدِّر بشكل أفضل نتائج التجربـة السيريالية.

إذ لا ينبغي التقليل من شأن السيريالية. فمن السهل للغاية القول إن هذه المغامرة، التي بدأت في ظل حماس جماعي، قد انتهت إلى الفشل: فشل اجتماعي (لم ينجح السيرياليون في تغيير العـالم، وقد تحققوا من أن موقفهم متناقض مع الفعل السياسي[٣٦٨])، وفشل أدبي أيضًـا، إذ رأينـا أن السيريالية لم تنتج مؤلفات باقية وذات قيمة، وأنها- إن لم تصب دائمًا في اللاشكل- فهي تصـب على الأقل في **اللاتواصلية**. والمؤكد أننا إذا ما رأينا قصيدة النثر "الفنية" في الماضي تنتهي إلى طريق مسدود من جراء المبالغة في التحجر والتنقيح، والتحجر في شكل لم يعد لأي دم حـي إمكانيـة سقيه، فإن المبالغة في الفوضوية، على النقيض، ورفض كل شكل إنما يؤدي إلى الهباء؛ وإذا كـانت الرغبة في ممارسة الشعر كتمرين وسيط تتيح التقاط رسائل اللاوعي الفردي (بالتأكيد، بشكل أكثر من رسائل "اللاوعي الجمعي")، فإنها تنتج مؤلفات لا تتوفر على أية قيمة إلا بالنسـبة لمؤلفيـها: يمكننا الاعتقاد أن السيرياليين قد أغلقوا أمام أنفسهم أحد سُبل التأثير على الناس، ليكفوا عـن أن يكونوا، مثلما سيريد "إيلوار"، "منغرسين بعمق في حياة الآخرين"[٣٦٩].

لكننا إذا ما حكمنا على السيريالية لا من خلال أعمالها، وإنما من خلال قيمتها "المشوِّشـة" والمحرِّرة، فعلينا الاعتراف تمامًا بأهمية جهدها من أجل كسر عقلانية مثيرة للعقم، وترسانة كاملـة من القواعد، والتقنيات والأعراف التي استعبدت الفكر. إنها "عاصفـة مطـهرة"، مثلمـا قـال

"مالارميه" عن أزمة الشعر الحر[٣٧٠]، التي أتاحت توجهًا جديدًا للشعر. وحتى "أنطونان آرتـــو"، كان عليه أن يعترف بذلك، وهو ينفصل بضجة كبرى عن السيرياليين عام ١٩٢٧: "ما الـــذي تبقّى من مغامرة السيرياليين؟ أشياء قليلة، إن لم يكن أملاً كبيرًا محبَطًا، لكنهم ربما ألقوا- في مجـلل الأدب- بشيء ما. هذا الغضب، وهذا التقزز الحارق المسكوب على الشيء المكتوب يشكل موقفًا خصبًا ربما يكوّن مفيدًا ذات يوم، فيما بعد. فالأدب سيجد نفسه وقد أصبح نقيًّا، مقتربًـــا مـــن الحقيقة الجوهرية للذهن. لكن هذا هو كل شيء"[٣٧١]. وهو الآن كثير.

هذا الاحتقار للتقنيات والوصفات، هذا "التقزز" الذي تنشقه السيرياليون بفعل فن شـــكلي تمامًا، هو- بالفعل، وعلى الصعيد الأدبي- ما يشكل عظمة السيريالية: فالشعر لم يعد- بالنسبة لها- "فن القبول"، وإنما أداة أساسية في الملاحقة الروحية. ولنُعد قراءة تصريحات "بريتون" الجميلة:

> مرةً أخرى، فإن كل ما نعرفه هو أننا موهوبون إلى درجة معينة في الكلام؛ وعبره، ثمة شيء كبير وغامض ينحو قهريًّا إلى التعبـــير عن نفسه من خلالنا، وقد تم اختيار كل منا ورصده مـــن بـــين الآلاف ليصوغ من حياتنا ما ينبغي أن يُصاغ. إنه أمر تلقيناه مـــرةً واحدة وإلى الأبد، ولم نملك أبدًا المتسع لمناقشته. ويمكن أن يبـــدو لنا، وهذا شيء مفارق إلى حد بعيد، أن ما نقوله ليس ما هو أكثر ضرورة لقوله، وأنه قد توجد طريقة أخرى لقوله بشكل أفضـــل. لكن ذلك يبدو كأننا محكومون بذلك منذ الأزل. فالكتابة، أعـــني الكتابة بهذه الدرجة من الصعوبة، وليس للافتتان، وليس للحيـــاة، بالمعنى الذي نفهمه عادةً، لكن كما يبدو غالبًا من أجل الاكتفـــاء ذاتيًّا بشكل معنوي، وفي حالة فقدان القدرة على البقاء صُمًّـــا إزاء نداء فريد لا يكل، هذه الكتابة إذن ليست لعبًا ولا غشًّا، على مـــا أعلم[٣٧٢].

وينبغي التأكيد على أن السيريالية تستعيد وتدفع- إلى نتائجـــها القصـــوى- الطموحـــات الميتافيزيقية التي دفعت بالشعر، في نهاية القرن التاسع عشر، إلى أن يتحرر من القيود الشكلية، وإلى أن يخلق لنفسه لغة جديدة. فبالنسبة لها، تصبح مشكلة التعبير مشكلةً حيوية، إلى حـــد يُمكّـــن "بريتون" من القول في "*البيان الثاني*": "إن مشكلة الفعل الاجتماعي- وأتمسك بمعاودة الحديـــث عنها، والتأكيد عليها- ليست سوى واحدة من أشكال مشكلة أكثر عمومية وقع علـــى عـــاتق السيريالية واجب إثارتها، وهي مشكلة **التعبير الإنساني في كل أشكاله**". ولهذا رأينا السيريالية وهي تكاد تنحصر- فحسب، في بادئ الأمر- "في صعيد اللغة". فعندما أطلقت "حشد الكلمات"[٣٧٣]، تسببت في هزة لاتزال آثارها مستمرة، ونشعر بها حتى في الأوساط غير السيريالية. ومن المســتحيل

اليوم كتابة تاريخ الأدب وكأن الحركة السيريالية لم يكن لها وجود.

والواضح للغاية أن قصيدة النثر، بشكل خاص، لم تغتن فحسب من خلال السيريالية ببضعة "موضوعات" جديدة (تلك التي يرصدها "مونيرو" على سبيل المثال: "الحداثة، ولعبة التوافقات بين "شكل مدينة وقلب إنسان"، والتغريب، والهرب، والبحث عن الرائع في المديني والساقط.."(٣٧٤))، أو تقنيات فريدة، وتلاعب بالألفاظ، وصور غير متوقعة أو مجانية، "جمالية المفاجأة". وقد انقادت- على نحو خاص- إلى إدراك نزعتها الخاصة: وإذ تخلت للنظم عن المساعي الشكلية الخالصة من أجل لذة جمالية (بنية القصيدة، وجمال الجُمل، وموسيقى الكلمات)، فستسعى- قبل كل شيء، وبانتزاع الروح من الخطوط الحديدية للعادة والتفكير العقلاني، وبتغريبها عن عمد- إلى منحها الحدس بـ**شيء آخر**: فالكتابة **بأكثر أشكال النثر نثريةً**، لكن بأن نصنع من الكلمات استخدامًا غريبًا، لهو أكثر تأثيرًا في تحرير الفكر من أن نرصف أبياتًا حتى لو كانت فخيمة. ولهذا يؤكد "بريتون"، عام ١٩٤٢، على التعارض القائم بين **الحرية** التي تمثل الهدف الجوهري للفعل السيريالي، واستخدام **الأشكال الثابتة** للشعر:

> ولأن الحرية، في السيريالية، موضع تبجيل في حالتها الصافية، أي في كل أشكالها، فقد كانت هناك، بطبيعة الحال، عدة طرق لإسقاط جدارتها. إسقاط جدارتها، بالنسبة لي، على سبيل المثال، بالعودة- مثل بعض السيرياليين- إلى **الأشكال الثابتة** في الشعر، فيما اتضح، وبشكل خاص تمامًا في اللغة الفرنسية (..) أن سمة التعبير الغنائي لم تستفد من شيء قدر استفادتها من إرادة التحرر من الأشكال القديمة: رامبو، ولوتريامون، ومالارميه في "رمية نرد"، وأهم الرمزيين (مايترلينك، وسان-بول-رو)، وأبوللينير في "قصائد-محادثات"..

مثلما يعلن في محاضرة إلى طلبة جامعة "ييل" في ديسمبر ١٩٤٢ حول "*وضع السيريالية فيما بين الحربين*"(٣٧٥). ولاشك أن ثمة اعترافًا في هذه المحاضرة- سأتناوله مرةً أخرى في الفصل القادم- بأن السيريالية تلتها، مثلما ينبغي توقعه، صدمة ردة، عندما هجر كثيرون من الشعراء مصادفات الكتابة الآلية للعودة إلى القصيدة، وإلى أشكال سواء كانت ثابتةً أم لا، لكن ينبغي التأكيد- رغم كل شيء- على أن الإرادة التحررية لزعيمها ظلت سليمةً بلا وهن. تحرير الكلمات والروح الشعرية، وتحرير الإنسان من النزعة العقلانية والأعراف الاجتماعية، كله شيء واحد: فالأمر يتعلق دائمًا، من خلال التمرد على الأبنية القديمة وتحول الواقع، بتشجيع **عالم فوضوي**: "بعضهم يقول إنه علم سيريالي، لكنه نفس الشيء"(٣٧٦).

(٤) كوكتو والكهرباء الشعرية

لا يمكن لمقاربة بين "كوكتو" والسيرياليين إلاّ أن تزعجه وتزعجهم، وهو أمر محتمل. فإذا كان السيرياليون قد أبدوا دائمًا أكثر الشكوك حدةً تجاه شعر "كوكتو"، وخاصموا فيه أحيانًا الإنسان بعنف أكبر من مخاصمتهم الشاعر[٣٧٧]، فإن "كوكتو"- من جانبه- كان منذ عام ١٩٢٣ يوسع بالسخرية "كوب المفاجآت" الذي كان يراه يصب على أوروبا "حالات تنويم مغناطيسي وتعاويذ ساحرة، ودانتيلا زاحفة، ووقاحات، وخيالات مآتة، ونساء هوائيات، ودوائر دخان، ومثقاب الثلج، ومشدات غامضة، وشياطين ذوي زنبركات ونار البنجال"[٣٧٨].

وسرعان ما تبدو الاختلافات من تلقاء ذاتها: والأهم- فيما يبدو- أن نؤكد، في بادئ الأمر، ومع ابتعاد الزمن، أننا أكثر استجابة لما يجعل "كوكتو" لا معاصرًا فحسب للسيريالية (كتب قصائده الأولى في أعوام الاضطراب الثقافي التي تلت الحرب العظمى، وانغمس في نفس المناخ الصاخب)، وإنما قناصًا ملتزمًا في نفس المعركة من أجل تحرير الفكر. وقد أشار "ر.م.ألبيريس" مؤخرًا، في "تحديده" لموقع "كوكتو" في الحركة الشعرية لمنتصف القرن، إلى أنه "بالنسبة له، كما بالنسبة لفاليري، وجيد، والسيرياليين، **الفن هو اكتشاف**- وعند الحاجة للاستخدام- **آلية غير نمطية للواقع والفكر**"[٣٧٩]. وفي نقطة الانطلاق، نجد التمرد نفسه: تمرد ضد مبالغات العقل الرشيد، ضد الواقع "الجاهز"، وضد قيود العادة والامتثالية. وسيتمثل الخلاص، بالنسبة لكوكتو مثلما بالنسبة للسيرياليين، في أن يطيحوا من النافذة بكل "القيم المؤكدة" للفن والأخلاق ("لا تشتر قيمًا مؤكدة"، مثلما ينصح "كوكتو" عام ١٩١٨ في *"الديك والمهرج"*)، وفي رفض الوضوح السطحي للحس السليم، والبحث في اللامعقولية، في اللاوعي، وفي ألعاب المصادفات، وفي الحلم، عن مفاتيح "هذا العالم اللامرئي، المجهول، العالم الحقيقي بلاشك، الذي لا يزيد عالمنا عن شذرة منه"[٣٨٠]. فكم تردد كلمات "كوكتو" هذه بيانات السيرياليين بشكل فريد !

ولا يقل عن ذلك إدهاشًا أن نرى "كوكتو" يستعيد ويطور بإيثار صورة أثيرةً أيضًا على "أندريه بريتون": صورة **الكهرباء الشعرية**، والشاعر سائق الموجات: فهو يعود بلا كلل إلى أن "الشعر كهرباء"[٣٨١]. والشاعر ينغمس في هذا السائل الخرافي، ويركزه وينقله[٣٨٢]؛ فدوره يكمن في ألاَّ يكون خالقًا، بل وسيطًا. ويظهر نفس التواضع في المصطلحات التي يستخدمها السيرياليون وتلك التي يستخدمها "كوكتو" للحديث عن الشاعر الذي يمثل أداة قوى تتجاوزه: "أداة تسجيل للأوائل[٣٨٣]، و"وسيلة نقل" للثاني[٣٨٤]:

> إنه الكلام المكرر القديم عن الإلهام، الذي ليس سوى زفير، مادام صحيحًا أن الشاعر يتلقى أوامر، بل يتلقاها منذ ليلة أن راكمتها القرون في شخصيته، حيث لا يستطيع أن يهبط من يريد الذهاب إلى الضوء، الذي يمثل (الشاعر) وسيلة النقل المتواضعة له.

هكذا يطرح "كوكتو" دائمًا مثل السيرياليين- كمبدأ- أن مجال الشاعر، هذا الوسيط الملهم، هو ما فوق الطبيعي:

> يميل الشعر إذن إلى ما فوق الطبيعي. والمناخ المرهف للغاية الذي يحيط به يشحذ أحاسيسنا الخفية وتغوص قرون استشعارنا في أعماق تجهلها أحاسيسنا العادية[٣٨٥]

كيف نندهش إذن، في هذه الظروف، من حدوث المعجزات فجأة؟ ومثل "بريتون"، تلقى "كوكتو" إشارات من "*اللامرئي*" (إنها كلمة تتكرر باستمرار تحت قلمه)[٣٨٦]. وقصة "المصعد هيرتيبيز"[٣٨٧] تناظر نصوص اللقاءات، والمصادفات، وتجليات أخرى لـ"الصدفة الموضوعية" التي أسرف فيها "بريتون".

ندرك، بالنسبة لمن يجد نفسه في وضع فكري مشابه، أن القيام بفعل شعري يصبح شيئًا آخر تمامًا غير رص الأبيات بالخضوع للقواعد القائمة واتباع نسق نموذجي للانسجام، والجمال الشكلي. ويمكن للشعر، من ناحية أخرى، أن يوجد في كل مكان آخر سوى القصيدة: هذا الرأي، هو أيضًا، ما مارسه السيرياليون و"كوكتو" في نفس الوقت. ونعرف أن مؤلفات "كوكتو" تنقسم إلى: "شعر، وشعر روائي، وشعر نقدي، وشعر مسرحي، وشعر مرسوم، وشعر سينمائي.."؛ وعلينا أن نرى في ذلك- بالإضافة إلى الرغبة في التعبير في ألف شكل مختلف، دون تفكيك شخصية الشاعر رغم هذا- رفضًا لحصر الشعر في تقنية شكلية خاصة.

وفيما يتعلق بـ"شعر الشعر"، يوضح "كوكتو"- في "*السر المهني*"- أنه إذا ما كان ثمة رفض لخلق حالة الإلهام الشعري، من خلال الأسلوب، الآلي إلى حدٍّ ما، للسحر الناظم للشعر، فينبغي اللجوء إلى "مخدرات أكثر براعة"[٣٨٨]:

لأننا تخلينا عن القافية، ورفضنا الفوضى المفضلة لدى الشعر الحر، كان ينبغي استبدالهما بشيء ما. هذا الشيء كان يشبه إلى حدٍّ ما العادات الدماغية التي تكادُ تكون الطفولة دائمًا ضحيةً لها والأمر يتعلق بالمحافظة على توازن غامض، وإرباك حياة المرء بطقوس لا يمكن مشاهدتها، مثل إجراء حسابات وفقًا للسن، والتواريخ أو أرقام المباني، قسوة مُعزِّية، ومداعبات متكررة لأدوات المائدة ومقابض الباب، وعدد الخطوات المحسوبة بين قناديل الغاز أو الأشجار (..) وألف من هذه التقطيبات العميقة التي تعاود الظهور ما إن نفقد تحكمنا العصبي، والتي، ما إن تتطور إحداها بإفراط مهما كانت ضعيفة، حتى تتحول إلى جنون[٣٨٩].

ها نحن أيضًا قريبون للغاية من المحاولات السيريالية: والواقع أن الأمر يتعلق بالالتحاق بنوع ما من "حالة الطفولة" الملائمة للرائع، التي ستستدعيها فيما بعد صفحات "*الأطفال المزعجون*" بطريقة مدهشة. وقد عاش "كوكتو" في شبابه، وقبل أن يكتب "*بوتوماك*"[٣٩٠]، حالة حُمى وهذيان تذكرنا، أحيانًا، بالحالة التي وصفها "رامبو"- هذا الطفل الآخر- في "*فصل في الجحيم*": "وجه أصبح لي كل شيء .. كنتُ محمومًا وظننتُ أنني أصبحتُ مجنونًا"[٣٩١]. ومنذ علم ١٩١٦، قبل السيريالية بعدة أعوام، تكشف لنا الأهمية الممنوحة للحلم المترابط- في ملاحظاته عن "*بوتوماك*"- أنه في انتظار كشف ما: "إن حياتي المضطربة وترابط أحلامي يجعلانني منتميًا إلى *بوتوماك*"، حسبما يكتب[٣٩٢]، وأيضًا: "أحلام تقودني وأقود أحلامي. أسجل كثيرًا من مشاهد العشية بلا منهج، مثلما نجمع أجزاء من مصنوعات زجاجية متعددة الألوان، كي يربط النوم فيما بينها ويديرها في أعماق "كاليدوسكوب" معتم"[٣٩٣]. ذلك ما يمكنه تفسير "مناخ الأوبرا، والخرافة، والرفاهية، والإضاءة تحت الأرضية"، ومظهر "القصر في أعماق البحار" الذي يجده "ر. لان" في هذا العمل الغريب[٣٩٤]، الذي يمثل اعترافًا رمزيًّا ونزهةً لا قرار لها في آن لفكر صاف بغرابة رغم هذا، ويوجه لنفسه الآن هذه النصيحة: "لا تكن مفرط الذكاء"..[٣٩٥]

وبعد أن تخلى عن النظم الكلاسيكي، سيشرع الكاتب الشاب- في بادئ الأمر، في "*رأس الأمل- الطيب*"- في المراهنة على "الطباعة المنظَّمة" التي أفاد منها "مالارميه" في "*رمية نرد*" على نحو ما نعرف. وبالنسبة لكوكتو، يتعلق الأمر- مثلما يكتب "ر. لان"- بـ"منح الكلمات المكتوبة قدرةً مرئية، والسماح لها بالتناقض، والتجمع، والتميز والتجاوب الواحدة مع الأخرى، لتشكل القصيدة في النهاية تكوينًا عضويًّا محددا من الناحية المورفولوجية"[٣٩٦]. وفضلاً عن ذلك، لم يهمل "كوكتو" القافية في القصيدة بشكل منهجي، ويقول بنفسه عن قصيدته إنه أحيانًا ما "يتوزع فيها عدد كبير من القوافي على مسافات لا تسمح إلا بملاحظة ضجيج منها"[٣٩٧]. وفيما بعد،

سيستخدم "كوكتو" بكثرة نظمًا كلاسيكيًا إلى هذا الحد أو ذاك، لكنه يسعى دائمًا، حسبما يقول، إلى "كسر الخرير"(٣٩٨): والحق أننا نفهم أن تبدو له كل أشكال التعبير (الشعر الكلاسيكي، الشعر الحر، وقصيدة النثر) صالحةً بالتساوي على الصعيد الشعري، مادام يرفض- مثلما رأينا- ربط الشعر بأية تقنية شكلية. فهناك قصائد نثر في أعماله، و"منثورة" أيضًا بشكل عام بقدر الإمكان.

ينبغي الوصول هنا، بعد عدة نقاط مشتركة، إلى الاختلاف الجوهري بين "جان كوكتو" والسيرياليين: فبقدر ما يمثل الشعر السيريالي شعرًا لاإرادي، يمليه الوعي، بقدر ما شِعر "كوكتو" إرادي، وواضح، ومبني. وهو يقول ذلك، ويقوله أيضًا عن الشعر غير المنظوم: "وضع الفعل في مكانه، النهايات المذكرة والمؤنثة، نبض الإيقاع، والصرامة العجيبة التي تكبحنا، حيث لا يمكن للقارئ أن يرى في ذلك سوى بلادة، كل ذلك يتشكل، رويدًا رويدًا، وبتوتر، إلى حد التعذيب"(٣٩٩). كان سهلاً الرضوخ لقواعد النظم: على الشاعر الآن أن يطيع قواعد غامضة وصعبة على نحو آخر خلقها هو نفسه:

> هذه القواعد الغامضة هي- بالنسبة لقواعد النظم القديمة- ما
> يساوي عشر مباريات شطرنج تجري معًا مقارنةً بمباراة دومينو.
> لكن لاعبنا ينغمس في تركيبات أكثر فأكثر رهافة حيث لا يمكن
> لأحد أن يتابعه وحيث يخاطر هو نفسه بالضياع ذات يوم(٤٠٠).

ولاشك أن الكهرباء الشعرية ممنوحة له، والشاعر ما هو إلا وسيلة النقل المتواضعة لها، لكن عليه أن يراقب ويشرف دائمًا على هذه الوسيلة، التي "لا ينبغي أن تهمد أبدًا"(٤٠١). وما ينتظره السيرياليون من السهو، وأحيانًا من النوم المغناطيسي، ينتظره "كوكتو" من الانتباه الأكثر يقظة؛ والأمل الذي يعلقونه على الفوضى، يعلقه "كوكتو" على نظام خفي- نظام "يعتبر فوضًى" من جانب الجهلة(٤٠٢). وذلك ما يجعلنا نتذكر نظريات "ماكس جاكوب" هذه المرة- "ماكس جاكوب" الذي كان صديقًا له، والذي يستعيد صياغاته إلى هذا الحد أو ذاك. ونذكر أن "جاكوب" قال إن "القصيدة شيء مبني"(٤٠٣). وبالمثل، يؤكد "كوكتو" على "المعمار الخفي، والتكثيف، والتضحية" التي تقدمها، في أغلب الأحيان، مثل هذه القصيدة التي خلط الجهلة بطيبة بينها وبين "الملاحظات التي يمنعها الكسل من أن تذهب بعيدًا، والملقاة حسب صدفة الصفحة"(٤٠٤). وقد صاغ "ماكس جاكوب" عام ١٩٢٢ نظرية "القصيدة-الشيء": "الموضوع فيها لا أهمية له ولا التصويري أيضًا. فنحن لا نهتم فيها إلا بالقصيدة ذاتها، أي بتوافق الكلمات، والصور، واستدعائهما المتبادل والدائم"(٤٠٥). ويقول "كوكتو" عام ١٩٢٣:

> على القصيدة أن تقطع كل الحبال التي تربطها بما يبررها حبلاً

حبلاً. وفي كل مرة يقطع الشاعر واحدًا منها، يدق قلبه. وعندما يقطع الأخير، تنفصل القصيدة، وتصّاعد مثل بالونة، جميلة في ذاتها وبلا أي رابط بالأرض.

هل سأعلمك أن الكلمات الغريبة، والنعوت، والمغالاة، والتصويري، تمنعها من الارتفاع[٤٠٦]؟

لكن قصائد نثر "كوكتو" تذكرنا- أكثر أيضًا من النظريات- بقصائد "ماكس جاكوب": أسلوب "منثور" للغاية، عصبي وسريع، واستخدام شعري- لا يفتقر إلى الانحراف- للمكان المشترك[٤٠٧] (في "*موضوع باسكي*"، تتتابع جمل مثل تلك التي نجدها في دواوين التدريبات "للراعي الصغير خدان أحمران. الديك غناؤه سيء. يبدو أن الوقت سيكون جميلاً ..")[٤٠٨]، واستعارات "تصبح واهنة" (على سبيل المثال، في "*روائع الطبيعة*": "ضربة شمس. الضربة تنطلق والدورة تخرج من القبعة جماعة من الصور الملونة")[٤٠٩]، والعبثية القصدية ("صائد الدببة يصيد الدببة بسهولة، بسبب الحلقة التي يضعها في أنفه")[٤١٠]، وإلغاء مبدأ الهوية ("هؤلاء الجنود جنود مزيفون. هذه الموسيقى في الهواء الطلق هي موسيقى الحجرة")[٤١١]، ومحاولة دائمة، على نحو خاص، لإعادة **غرس** القارئ، لمنحه الإحساس بعالم مختلف، حتى لو كان من خلال الفظاظة، حيث لم يعد للكلمات نفس المعنى: وهي حالة قصيدة "*طبيعة مسلية*" على نحو خاص:

شيء ما وضع ألوانه على شيء آخر. أيها الطبيب، لاشك أنك مخطئ. ألبسني وشاحي الرخامي. وعند العودة، سنمنحك كأس نبيذ مأخوذ حديثًا من بقرة[٤١٢].

هذه "الأخطاء"، وهذه المقاربات الغريبة للكلمات، يمكنها أن تذكرنا ببعض المقاربات السيريالية ("المسدس ذو الشعر الأبيض"، "سمك قابل للذوبان" ..)؛ يكمن الاختلاف بينهما في أن السيرياليين يرحبون بالتداعيات الفظة التي تشكلها الكلمات المتروكة وشأنها، إذا جاز القول، بلا أي سيطرة من الفكر الواعي[٤١٣]؛ هنا- على النقيض- يسعى الفكر بشكل قصدي للغاية، إلى خلق ترابطات جديدة، أو الاستفادة من مصادفات اللغة (كليشيهات، وألاعيب لفظية).

ومثل أغلب الشعراء موضوع الدراسة في هذا الفصل، يمنح "كوكتو" الكلمات، وقوتها المستترة، الأهمية الكبرى: فيمكن لصدفة كلمة بلا معنى أن تطلق أحداثًا غير متوقعة (هكذا في "*حكاية*"، يُستدعى اختطاف نسر لجانيميد، وهي على وشك الزواج، بفعل جملة تقليدية من أحد المدعوين: "لا يمكن للناس جميعًا أن يتزوجوا نسرًا"..)[٤١٤]؛ "وتُخرج صدفة قافية نظامًا من الظلام"[٤١٥]؛ ويمكن لصدفة تلاعب بالكلمات أن تستحضر إلى الذهن كشفًا ما. "الشعر دورة كوتشينة تقوم بها الروح. وهو يسكن انقطاعات التوازن والتوريات الإلهية"، مثلما يصرح

"كوكتو". هل تلقى الشاعر كثيرًا من اللوم على تورياته ! "أكاذيبي هي الحقيقة. صرامة حتى في حلم اليقظة" (في *"أوبرا"*) وغيرها.. وربما يكون سهلاً للغاية ألا نرى في ذلك غير ميل إلى الخداع، وأن "نفكك"- مثلما يفعل "س. موريياك"[٤١٦]- "*الملاك هيرتيبيز*" ليكتشف لنا أن هذه القصيدة مبنية بشكل كامل على تقاربات الأصوات. لكن "موريياك" يستشهد هو نفسه بنص من *"السر المهني"*، حيث لا تتبدى أية رغبة في الخداع، فيما يتعلق بالترادف angle ange(زاوية-ملاك) بالعبرية، وبالمعادلة chute des anges = chutes des angles (سقطة الملائكة = سقطات الزوايا)[٤١٧]؛ ويلاحظ "كوكتو"- في موضع آخر- أن الجناس الناقص بين الكلمتين الفرنسيتين هو مصادفة، "إذا ما كان صحيحًا أن المصادفة موجودة في مواد من هذا القبيل"[٤١٨]. ويتحدث أيضًا- في "*يوميات مجهول*"- عن "العدد الضائع" لكتب الإسرائيليين القديمة[٤١٩]، وقد كتب مقدمة "*تأملات قبلانية*" للبجران: هكذا يلتحق بالسيرياليين، بتأملات القبلانيين حول القوى الكامنة للغة[٤٢٠].

لا ينبغي أن نندهش إذن من رؤية "كوكتو"- عام ١٩٢٧، في "*أوبرا*"- وقد دلف إلى الطريق المفتوح لـ"الألاعيب اللفظية" السيريالية، وهو يضع عربدات حقيقية من التوريات، في النثر كما في النظم. وتصرح "أثينا" في حديثها في "*الهزليات التراجيدية للنعاس*": ".Jesuis née grecque Je suis l'ainée . J'ai le nez grec, le nez d'Enée. Je suis le mur, l'art mûr, l'armure. Je suis la sêve héritée. Je suis lasse et vérité. Je suis la sévérité, etc...= لقد ولدت يونانية. أنا الكبرى. لي أنف يوناني، أنف "إيني". أنا الحائط، الفن الناضج، آلات الوقاية. أنا النسغ الموروث. متعبة وحقيقية. أنا الصرامة، إلخ .."، إنها القصيدة الصغيرة "*المستحمة*":

> Elle se lave à grande eau. Elle se lave à grand dos, à grand genou, à grande hanche, à grande main tenant rideau. Oh ! ses cheveux sont des chevaux !
>
> إنها تستحم في مياه كثيرة. تستحم بظهر كبير، بركبتين كبيرتين، بمؤخرة كبيرة، بيد كبيرة تمسك ستارة. آه ! شعرها أحصنة ![٤٢١]

أو قصائد مبنية بكاملها حول تلاعب بالألفاظ: فالجناس بين ancre= مرساة وencre= حبر في "*المرساة الزرقاء*"[٤٢٢]، والمعنى المزدوج لفعل voler= يطير/يسرق، في "*ليلة بيضاء أو حمامة-رعب*"[٤٢٣] (ومن نفس التلاعب بالألفاظ أيضًا خرجت قصيدة النظم "*لصوص الأطفال*": فكوكتو يستعيد بلا كلل التداعيات التي أدهشته).

علينا الاعتراف بذلك تمامًا: هذه التلاعبات "القبلانية"، وهذه التوريات الخاصة بـ née grecque وnez grec، و"لويس" و"لودورا"[٤٢٤]، عبثًا يقول لنا "كوكتو" إنها "لم تكن فكرًا، بل

قلب كتابه نفسه"[425]، فهي لا تضعنا أبدًا "في حالة إلهام" شعري. فالكهرباء الشعرية، كي نستعيد تعبيره، لا تسري فيها.

أهو انطباع شخصي؟ فإذا ما كانت قصائد نظم "كوكتو"، حتى تلك المبنية على التلاعب اللفظي، تثير الفتنة أحيانًا من جراء نوع من السهولة المجنحة ("*لصوص الأطفال*"، على سبيل المثال)، وإذا ما كان نثره في بعض الكتب يمارس علينا تأثيرًا فاتنًا، مثلما في "*الأطفال المرعبون*"، فإن قصائده النثرية، عندما لا تشبه معارضات "جاكوب"- الناجحة إلى هذا الحد أو ذاك- فإنها تبدو لي في أغلب الأحيان كتمارين مجانية تمامًا. فأكثر من قصائده المنظومة (التي يعود فضل أفضل نجاحاتها إلى إلهامات محظوظة)، وأكثر من نثره (الذي يخضع بصرامة لموضوعه)، تعاني قصائد النثر، مثلما يقال، من هذه التسوية التي يبحث "كوكتو" عن تحقيقها بين الخضوع السلبي للإلهام، الذي لا غنى عنه لمن يريد "النقل الحرفي للامرئي"[426] والرغبة في الصرامة والبناء و"الصنعة" ("سأتعلم *صناعة* القصائد"، مثلما يكتب "كوكتو" في "خطاب إلى ج. مارتيان"، محددًا بدقة أنه يستعير الكلمة من "لافونتين"). ولنأخذ- على سبيل المثال- القصيدة المنشورة في "*أوبرا*" بعنوان "*الجنوة الذهبية*". ففي البدء، ثمة بيت "مسلَّم به"، ومقاربة بصرية ولفظية في آن ("البحر يرغي ويزبد"، مثلما يقال)، عن اليونان

حيث الرخام والبحر يتماوجان مثل خروف[427].

ها هي الآن كيفية استخدام هذه المقاربة البصرية في المقطوعة النثرية، المبنية بكاملها على التبادلات بين التعبيرات الموظفة في وصف هذه العناصر الثلاثة: الرخام، والبحر، والخروف (بالإضافة إلى تلاعب بالألفاظ حول برعم الوردة):

> Bouclée, bouclée l'antiquité. Plate et roulée, l'éternité. Plate, bouclée et cannelée, j'imagine l'antiquité, (...) Ailée, moulée, moutonnée. La rose mouillée, festonnnée, boutonnée et déboutonnée. La mer sculptée et contournée. La colonne aux cheveux frisés.

> معقود، معقود العصر القديم. ممدودة وملفوفة، الأبدية. ممدود، ومعقود ومضلع العصر القديم مثلما أتخيل (..) مجنَّح، مقولب، مجعَّد. الوردة المبللة، مكشكشة، مزررة ومفكوكة الأزرار. البحر منحوت ومتعرج. العمود ذو شعر مجعد[428].

وقد قام "رامبو"- في "*بحرية*"[429]- بتبادلات مماثلة بين كلمة "أرضي" ولفظة "بحري"؛ لكن لعبة الانتقالات هنا (البحر هو "*المنحوت*"، والرخام "*يرغي ويزبد*") تصاحبها لعبة بارعة في تماثل

الأصوات، تدغم انطباع التأرجح من عنصر إلى آخر- وكلمة تأرجح تلائم إلى حد بعيد نصًّا مكتوبًا بكاملة من كلمات ثمانية المقاطع، مثلما سنلاحظ سريعًا. نحن هنا أمام مسعًى شكلي معين، وأيضًا "لعبة فكر" حقيقية، تتركنا وقد تسلينا وانخدعنا في آن.

بل إن قصائد النثر "البوليسية" السبع في "*متحف سري*"(٤٣٠)، المكتوبة عمدًا بأسلوب تقارير البوليس، ترينا إلى أي حد من البراعة يتحرك الشاعر في مجال المشاهد الخارقة: وسهولته (في الكتابة) تذكرنا بسهولة واحد من قبيل "روبير هودان". و"*أوبرا*"، التي نرى فيها هذه القصائد، كُتبت في "مناخ عربدة في حجرة"، مثلما يقول "ر. لان"(٤٣١)، في فترة كان الشاعر يتعاطى فيها الأفيون؛ ويصرح "ر. جوفان"- في حديثه عن "*متحف سري*"، إن "هيمنة الأفيون" قد بلغت "نقطتها المرضية"، ليضيف: "يصنع الشاعر سيرياليةً مصطنعة من خلال الأفيون، وهي ربما الطريقة الطبيعة الوحيدة لصناعتها"(٤٣٢). وينبغي القول إن هذا الجذع يبدو لي أكثر "اصطناعًا" مما هو "سيريالي"، الذي يحول "خيط" مظهره الجانبي إلى عقدة سائلة(٤٣٣)، وهذه العقدة السائلة الأخرى المكونة من أعداد، ينبغي أن تتيح "انتهاز فرصة" حبل الأنشوطة(٤٣٤): فكم من خيوط وحبال، وكم من حبر "ووترمان" في محل اكسسوارات "جان كوكتو"(٤٣٥)! وإزاء هذه الألغاز في "*متحف سري*"، نتذكر كلمة "بيير سيكير" في "*نهاية بوتوماك*": "باللغز أفهم شيئًا أو عملاً فنيًا سيكون لغزًا دون أن يبدو عليه ذلك (..) إذ من يبدو عليهم أنهم يطرحون ألغازًا لا يطرحون سوى فوازير. إنها ألغاز البداية"(٤٣٦). ويمكننا التساؤل عما إذا كانت كلمات "كوكتو" هذه لا تشكل إدانةً صارمةً لقصائده هو.

إنه بهلوان، ولاعب أكروبات، وبارع في المشي على الحبل، وقد تم استخدام وأسيء استخدام كل هذه الكلمات في الحديث عن "كوكتو". ورغم هذا، ليس خطأً القول إنه يسير على حبل مشدود، باحثًا باستمرار عن اتزان دائمًا مهدد بين الإلهام والصرامة، بين الموارد الغزيرة التي يمنحها اللاوعي و"جمالية الحد الأدني"، التي أرسى مبدأها من قبل في "*البيان التمهيدي*" لـ"*بوتوماك*"(٤٣٧). هذا الوضع المؤقت هو- إلى حدٍّ ما- وضع كل الشعراء الذين يمارسون قصيدة النثر، والذين يجدون أنفسهم منقادين، بمزاجهم، إلى الميل في اتجاه النظام أو اتجاه الفوضى. أما "كوكتو"، فهو يدعي المحافظة على توازنه حتى النهاية؛ لكن أحيانًا ما يتكون لدينا الانطباع بأن نظامه هو نظام مزيف- وفوضاه فوضى مزيفة. هذا الانطباع بالزيف يفسر لماذا يُلام على الغش، واستخدام طرق مصطنعة، *واختراع* اللامرئي بدلاً من **نقله حرفيًا**(٤٣٨).

هذه المؤاخذات، التي سيجد الجميع أنها مبررة أو غير مبررة، وفقًا لشعور كل منهم الشخصي، لا ينبغي، في جميع الأحوال، أن تجعلنا نشك في صدق محاولة، ربما يائسة، لإجبار اللامرئي على التجلي.

الشعر دين بلا أمل. والشاعر يُستنفد فيه وهو يعلم أن الرائعة الأدبية ليست، بعد كل شيء، سوى عرض لكلب بارع على أرض هشة.

وهو يعزي نفسه بلاشك بدعوى أن العمل يساهم في بعض الغموض الأكثر صلابة. لكن هذا الأمل ينبع من أن كل إنسان هو ليلة (يسكن ليلة)، وأن عمل الفنان يكمن في أن يضع هذه الليلة في وضح النهار، وأن هذه الليلة الغابرة تمنح الإنسان، المحدود للغاية، وصلة من اللامحدود تخفف عنه(٤٣٩).

مثلما يكتب "كوكتو" في "*يوميات مجهول*"، بتواضع سيدهش البعض. وهو يستحق- بهذا المفهوم عن الشعر، أكثر ربما من أعماله- مكانة بين الشعراء الذي يختارون الخضوع لـ"أوامر الليل"(٤٤٠).

*

الهوامش

(١) **De Baudelaire jusqu'à nos jours**, Corréa, 1933, p. 254.

(٢) **Cornet à Dés**, 1916 مقدمة

(٣) **La nouvelle génération et son unité** (août 1909); **Introduction à une métaphysique du rêve** (novembre 1909).

(٤) **Les contemplations**, Tisné, Paris, p.18.؛ وقد دار الحديث عن "الحيوية" منذ عام ١٩٠٧، بصدد "*سالومي*" لفلوران شميت؛ واشتهر هذا التعبير فيما يتعلق بويتمان، ثم الباليهات الروسية عام ١٩٠٩، قبل أن ينشئ "جوسي" و"جيلبو" "*المدرسة الحيوية*" عام ١٩١٢.

(٥) التعبير لـ"أ. بيرج" في **L'Esprit de la littérature moderne**, Perrin, 1930, p.47

(٦) التي أداها أيضًا "بيرج"، **السابق**، في المقطع المشار إليه، ص٤٧.

(٧) انظر "بيرج"، **السابق**، في المقطع المشار إليه سابقًا، ص١٢؛ وانظر أيضًا التمييز الذي أقامه "هربرت ريد" بين أبنية الشكل الكلاسيكي الثابتة والمحددة، وحيوية الشكل العضوي organic form الذي عثر الشعر الحديث، حسبما يقول، على مبدئه (**Form in modern poetry**, Vision Press, Londres, 1948, ch.1).

(٨) André Breton, **Mqnifestes Surréalistes** (Premier Manifeste), Sagittaire, 1946, p. 45.

(٩) **Art Poétique**, Emile-Paul, 1922, p. 17.

(١٠) **Le gant de crin**, Plon, 1927, p. 40-41.

(١١) مقدمة **Max Jacob** des **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1946, p. 27

(١٢) أعلن "جاكوب" بنفسه أنه "كتب دائمًا قصائد نثر أو نصف نثر"، وأنه كان يجمع عام ١٩٠٧، منذ فترة طويلة إلى حدٍّ ما، قصائد النثر (**مقدمة** عام ١٩٤٣ للطبعة الجديدة من "*كوب النرد*" **Coup de Dés**, Gallimard, 1945). وبذلك، كُتبت القصائد عن الحرب عام ١٩٠٩، ونشرت "*بان*" في ديسمبر ١٩٠٩ "*حكايات بريتونية*" لماكس جاكوب تتضمن ثلاث قصائد نثر.

(١٣) كان "جاكوب" يقيم في ٧ شارع رافينيان، في حين أن "*القارب المغسل*" الشهير لبيكاسو كان- مثلما نعلم- يقع في رقم ١٣.

(١٤) نعلم أنه كرس أغلب رواياته- من "سينما جوهرية/ سينما صغيرة" و"حجرة سوداء" و"ملعب بوشابال"-

لإخراج "كوميديا إنسانية"، شخصياتها دمى متحركة للبرجوازية. قارن بمقال "جاســـون ,Gasson" في **Nouvelle Revue Française**, 1er avril 1928

(١٥) **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 29.

(١٦) **المرجع السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٥٩.

(١٧) **المرجع السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٢٤.

(١٨) **المرجع السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٢٨. وتحمل هذه المعارضة لبودلير- شأن قصيدة "رامبـــو"- عنوان *"قصيدة حسب ذائقة ليست ذائقتي"*.

(١٩) **المرجع السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص١٠٨.

(٢٠) قارن بـــ **Encore le roman feuilleton**, p. 84

(٢١) **Fausses nouvelles! Fosses nouvelles!**, p. 22-23.

(٢٢) **Genre biographique**, p. 69

(٢٣) يذكر "ي. بيلفال" أن "جاكوب" كان يستمتع- على سبيل المثال- بلعبة "التعريفات" التافهة التي منحتـــها الشرف بعض أعداد مجلة *"نوفيل روفي فرانسيز"* (قارن بـــ Matila Ghyka, **Sortilèges du Verbe**, Gallimard, 1949, p. 153): وهكذا obsèque مأتم = خشب الجزر، مثال: كانت تملك سريرا رائعـــا مـــن خشـــب "الأوبســـيك" (**Rencontre avec Max Jacob**, Charlot, 1946, p. 92).

(٢٤) قارن بما ورد ذكره في ***Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel***، عام ١٩١٢، "شـــارع مين"، "تنتقل المناورات، إلخ ...".

(٢٥) Marcel Jean et Arpad Mezel, ***Genèse de la pensée moderne***, Corréa, 1950, p. 179؛ انظـــر في هـــذا الموضوع، الفصل رقم ٢٢، (حول "ريمون روسيل").

(٢٦) **المرجع السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص١٧٧.

(٢٧) أحيل إلى رسالة "سيلييه" حول **Fabre d'Olivet**, Nizet, 1953, p. 133-142

(٢٨) إن الموقف "الصوفي" لهوجو إزاء التلاعب بالألفاظ (مثل "نومن نومين)، وبيته الشهير:

إذ إن اللفظة هي "الكلمة" والكلمة هـــي الله

مشهوران إلى حد عدم الحاجة إلى التأكيد عليهما. "هناك "شيء إلهي" في غموض تكوين اللغات"، مثلما يشـــير في إحدى أفكاره المنفصلة، المنشورة بعد وفاته (Tas de Pierres, **Œuvres complètes de Hugo**, Albin Michel, t. IX, p.

.(277

(٢٩) قارن بـ "*الكلمات–الحقائب*" لـ Carroll, les **Cahiers du Sud**, n° 287 (1948) والمقدمة الخاصة عن "لويس كارول" في **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, par H. Parisot (1952)

(٣٠) قارن بما سبق، ص٣١٩.

(٣١) **Chiquenaude**, Lemerre, 1900.

(٣٢) انظر Marcel Jean et Arpad Mezel, **Genèse de la pensée moderne**, Corréa, 1950, p. 203 ، والفصل رقم ٢٤ بكامله.

(٣٣) "إن ميزة الوسيلة، مثلما يقول "روسيل"، هي أن تنشئ من الكلمات أنواعا من *معادلات الوقائع*، المقصود منها حلها منطقيا فيما بعد" (**Comment j'ai écrit certains de mes livres**, Lemerre, 1935, p. 23).

(٣٤) **Comment j'ai écrit certains de mes livres**, Lemerre, 1935, p. 22 : "الخلاصة أن هذا الأسلوب أحد أقارب القافية. ففي الحالتين، هناك إبداع غير متوقع ناتج عن تركيبات صوتية. إنه أسلوب شعري بالضرورة".

(٣٥) **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 55.

(٣٦) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٥٠. انظر **Rencontre avec Max Jacob**, Charlot, 1946, p. 94

(٣٧) انظر Gide, **Paludes**, N.R.F., 1926, p. 154

(٣٨) *L'Art ariste*, **Le Cornet à Dés**, p. 81.

(٣٩) المقدمة الجديدة لـ **Le Cornet à Dés**, N.R.R., 1945, p. 10

(٤٠) مقال "جاكوب" حول "*الكلمات الحرة*"، نشر في **Nord-Sud**, n° 9, novembre 1917

(٤١) **Art poétique**, Emil Paul, 1922, p. 67.

(٤٢) **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 38.

(٤٣) *Petit poème*, **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 99.

(٤٤) *Mystère du Ciel*, **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 120.

(٤٥) **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 126.

(٤٦) *Poème*, **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 126؛ وسنجد لدى "ريفيردي" أيضا، الصديق الحميم لخوان جري والتكعيبيين، قصائد في "لوحات" متحركة أو ثابتة.

(٤٧) Cornet à Dés, éd. Stock, 1923, p. 32 . هذا الأخ كان موجودا بالفعل، بل ربما كان لصورة وجهه- التي رسمها زنجي، إذا ما صدقنا "كاركو"- دور في ميلاد التكعيبية (انظر Carco, *De Montmartre au Quartier Latin*, dans **Mémoires d'une autre vie**, Genève, 1942, p. 209).

(٤٨) **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 82.

(٤٩) انظر التمهيد السابق لـ **Le Cornet à Dés**, éd. Stock, 1923, p. 21 . وسنقرأ- بعد ذلك بقليل- إحدى هذه القصائد، "***الحرب***"، انظر فيما يلي ص٤٢٩ من هذا الجزء.

(٥٠) قارن بـ***مقدمة*** عام ١٩١٦، éd. Stock, p. 14-15

(٥١) ***مقدمة*** عام ١٩١٦، éd. Stock, p. 13

(٥٢) ***مقدمة*** عام ١٩١٦، éd. Stock, p. 13

(٥٣) **السابق**، في الجزء المشار إليه، ص١٦: "إن "صفحة من النثر ليست بقصيدة نثر، حتى إن احتوت على درتين أو ثلاث".

(٥٤) **السابق**، في الجزء المشار إليه.

(٥٥) **Cornet à Dés**, p. 42.

(٥٦) ***مقدمة*** عام ١٩١٦، éd. Stock, p. 15

(٥٧) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص١٥.

(٥٨) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص١١ وص١٤.

(٥٩) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص١٤.

(٦٠) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص١٥.

(٦١) **Art poétique**, Emil Paul, 1922, p. 67.

(٦٢) **المرجع السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٦٧. ورغم هذا، يرجح أن يكون "برتران"- مثلما يعترف "جاكوب" عام ١٩١٦ (ولأنه يتوفر على "أسلوب وهامش"، مثلما يقول "مارسيل شووب")- قد خلق "نوع "قصيدة النثر" دون أن يعرف ذلك" (***مقدمة***، ص ١٧).

(٦٣) ***مقدمة*** عام ١٩١٦، ص١٥.

(٦٤) قارن بما سبق، في الملحوظة رقم ٢٥٢، ص٣٩٢، التي نشرتها عام ١٩١٧ مجلة "***نور-سود***" عن "رامبو".

(٦٥) La guerre, **Cornet à Dés**, p. 22.

(٦٦) **De Baudelaire au Surréalisme**, Corréa, 1933, p. 300.

(٦٧) **Art poétique**, Emil Paul, 1922, p. 67.

(٦٨) **Cornet à Dés**, p. 32 et p. 79.

(٦٩) الجملة ذكرها "جاكوب" في مقدمته لطبعة عام ١٩٤٥ من "*كوب النرد*"، ص١٠.

(٧٠) والأنكى أنه يمكن العثور على هذه الفكرة في "لمحة" المقدمة التي كتبها "جورج جابوري" عام ١٩٢١ لطبعة "ستوك" من "*كوب النرد*": أبدا لا يخون المرء سوى أقاربه ...

(٧١) "ريفيردي": "هو أكبر شاعر على قيد الحياة حاليا. ونحن بجواره لسنا سوى أطفال"، حسبما كتب عام ١٩٢٤ كل من "أراجون" و"بريتون" و"سوبول" (ذكره Nadeau, **Histoire du surréalisme**, éd. du Seuil, 1945, p. 40.)

(٧٢) قارن بسيرة الحياة الذاتية.

(٧٣) إنه "ريفيردي" نفسه الذي عرف الفن باعتباره "مجمل الوسائل القابلة لتثبيت غنائيـــة الواقـــع المتحركـــة والمؤثرة" (**Le Gant de Grin**, Plon, 1927, p.10).

(٧٤) ذلك هو عنوان المقال الذي كتبه "نادو" عـــن "ريفـــيردي": *Pierre Reberdy, ou la poésie concrète*، (**Combat**, 15 décembre 1949) أعيد نشره في **Littérature présente**, Corréra, 1952, p.295-300.

(٧٥) "أراجوان"، ذكره سابيه في مقاله حول *La nature de Reverdy*, **Mercure de France**, 1[er] juillet 1950, p.421

(٧٦) انظر Kanhnzeiler, **Juan Gris**, N.R.F,1926, p.33

(٧٧) **Poèmes en prose**, Birault, 1915.

(٧٨) Bataille, **Poèmes en prose**, Birault, 1915.

(٧٩) **Poème en prose**, p.31.

(٨٠) قارن ببودلير، مقدمة "*سأم باريس*".

(٨١) يشير "كانفيلير" إلى أن "بيكاسو" و"براك"- على النقيض من "سيزان"- يحدان اللوحـــة، ويحصرانهـــا في صرامة بخلفية ثابتة: "فـــ"المنظور الهوائي" يتم إلغاؤه تماما من هذا المكان المغلق"، حسبما يضيف هو (**Juan Gris**, N.R.F.,1946; p.154).

(٨٢) P. Dermée, *Quant le Symbolisme fut mort*, **Nord-Sud**, n° 1, 15 mars 1917.

(٨٣) Nord-Sud, n° 4-5, juin-juillet 1917 ؛ وقارن بما سبق، ص٣٨٩ من هذا الجزء .

(٨٤) *Le livre de mon bord*, **Mercure de France**, 1938, p. 105

(٨٥) "لا يتعلق الأمر باستغلال انفعال أولي ومزجه، بل- على النقيض- تحقيق حزمة انفعالات طبيعية في العمل صادرة مباشرة من الأعماق الحميمة للشاعر وأن تترك لروح القارئ هذه القوة المركزية القادرة على أن تستفز فيه شعورا قويا وتغذي تفتحا ثريا من المشاعر الجمالية"، مثلما يكتب "ريفيردي" في **Le Gant de Crin,** Plon , 1927, p. 46

(٨٦) إنها نظرية الصورة كلها، "إبداع خالص للروح"، وسأعاود الحديث عنها فيما بعد.

(٨٧) ***Syntaxe*** في ***Nord-Sud***, n ° 14, 1er avril 1918.

(٨٨) قارن بما سبق، ص٢٢٤ من الجزء الأول.

(٨٩) *Rides de givre* في **Flaques de verre**, N.R.F., 1929, p. 59

(٩٠) **La lucarne ovale** (1916) *Encore Marcher*, ديوان شعري أعيد نشره في **Les épaves du ciel,** N.F.R., p.55.

(٩١) *Tête fermée*, **Flaques de verre**, p. 116.

(٩٢) *Fausse joie*, dans **Grande Nature** (1926) ، وهو ديوان أعيد نشره في *Main-d'Œuvres,* **Mercure de France**, 1949, p. 20

(٩٣) قارن بما سبق، ص٣٩٠ من هذا الجزء.

(٩٤) **قصيدة** "*الكرة البيضاوية*" أعيد نشرها في "بقايا سماء"، ص١٣١. وفضلا عن ذلك، يخرج الشكل الطباعي لـ"*قصائد نثر*" المنشور عام ١٩١٥ عن المألوف.

(٩٥) **Le livre de mon bord**, p. 132.

(٩٦) *Sur la mer le lever du jour, Sources du Vent* (تم جمعهما في *Main-d'Œuvres,* **Mercure de France**, 1949, p. والتشديد من المؤلفة.

(٩٧) قارن بـ Kahnweiler, **Juan Gris**, N.R.F., 1946, p. 205 ؛ إن انطباعية "إلستير"- لدى "بروست"- تؤدي إلى تأثيرات مماثلة؛ لكن الأمر يتعلق، بالنسبة للانطباعيين، باحترام الانطباع البصري المباشر، في حين أن مقصد التكعيبيين تركيبي على نحو خاص ("طباقي")، مثلما يقول "كانفيلير"، **مرجع سابق**، ص٢١٢.

(٩٨) **Poèmes en prose**, p. 15.

(٩٩) *Tête du Mond, La ball au bond,* **Main-d'Œuvres**, p. 72.

(١٠٠) **Juan Gris**, N.R.F., 1946, p. 167.

(١٠١) قارن بـــ Marcel Jean et Arpad Mezel, **Genèse de la pensée moderne**, Corréa, 1950, p. 194

(١٠٢) انظر في **Soirées de Paris**, juillet-août 1914، المقال الغريب حول الشعراء الانجلـــيز "أتبـــاع الصـــورة" المعارضين لأنصار الشعر الحر "الإيقاعيين".

(١٠٣) لقد "اختار الصورة. وما لغته سوى صورة"، مثلما يقول "فوميه" (*P. Reverdy*, ***Mercure de France***, 1er novembre 1948, p. 444).

(١٠٤) **Nord-Sud**, n° 13, mars 1918 (تصريح أعيد نشره، فيما يتعلق بجوهره، في **Gant de Crin**).

(١٠٥) **Manifestes du Surréalisme**, Premier Manifeste, p. 63 ؛ وقارن بما سيلي ص٤٥٧ من هذا الجزء.

(١٠٦) يحدد "ريفيردي" نظريته عن الصورة "المتباعدة والصائبة" بمثال "الفجر ذو الأصابع الورديـــة"، في **Le livre de mon bord**, p. 132.

(١٠٧) قارن بـــ Saillet، مقال سبق ذكره، ص٤٢٤.

(١٠٨) *Le toit s'incline*, **Main-dŒuvre**, p. 132.

(١٠٩) *Les avidités clandestines*, Bois vert, **Main-dŒuvre**, p. 520.

(١١٠) إن صورة صائد النجوم أثيرة لدى "ريفيردي": وتكشف لنا قصيدة بهذا العنوان الشاعر وهو يســـعى إلى "صيد النجوم" في "شبكة الكلمات" (**Main-dŒuvre**, p. 15). ونشرت قصيدة "*لكل نصيبـــه*" في **Poèmes en prose**, 1915, p. 77

(١١١) *Pour mourir, La ball au bond, dans* **Main-dŒuvre**, p. 74.

(١١٢) على سبيل المثال في "*قصائد نثر*"، و"*نجمة جميلة*"، و"*فنادق*"، المنشورة في "*الكوة البيضاويـــة*" (١٩١٦)، و"*في طرف الهواء*" في **Les Ardoises du Toit** (1918), **Miracle et Nomade**

(١١٣) قارن– في "*الكوة البيضاوية*"– بقصيدة "*السير مرة أخرى*": "مشيت كثيرا للغاية وضعت"، وقصيدة "*نموه الوحيد*": "العالم بالنسبة له طريق لا ينتهي نضيع فيه" (في **Epaves du Ciel**, N.R.F., 1924 ، الذي يضم "*قصائد نثر*" و"*الكوة البيضاوية*" و"*نجوم مرسومة*": ص٥٥ وص٦٥).

(١١٤) عثر "ريفيردي" على صور مدهشة عن الليل، "الليل الذي لا شبابيك له لكنه ذو ستائر عريضـــة" (**Belle Etoile, Poèmes en prose**, p. 55)، "الشفاه على حواف الليل الأسود الثلجية" (**Reflux, Ferraille**)، إلخ..

(١١٥) قارن قصيدة "كي تموت" بقصيدة "*بقايا سماء*" المنظومة، ص٩٩: "كل شيء انطفأ، إلخ ..". ولا صـــيرورة للجوء إلى التحليل النفسي أو إلى معطيات تتعلق بالسيرة الذاتية، لنرى أية إشارات توفرها لنا هذه الموضوعات عـن الوجود الداخلي للشاعر.

(١١٦) *Self-Defence* (أعيد نشرها في **Reverdy, Poètes d'Aujourd'hui**, p. 120).

(١١٧) *Un homme fini, La balle au bond, dans* **Main-dŒuvre**, p. 50.

(١١٨) **Le livre de mon bord**, p. 226.

(١١٩) *Cortège, La balle au bond*, **Main-dŒuvre**, p. 45.

(١٢٠) **Le livre de mon bord**, p. 222؛ يضم "*الكتاب الأخضر*" لموريس دي جيران إشارات مماثلة تماما.

(١٢١) "تاج الطبيعة وإحدى قواها على نفس مستوى البحر، والصخور، والمطر، والشمس، والقمر والنجـــوم، مجبول من نفس المادة، وتكمن وظيفته في منح هذه المادة صوتا، وجعلها تعبر عن نفسها"، مثلما يقول "م. نـــادو" عن "ريفيردي" (**Littérature présente**, Corréa, 1952, p. 296).

(١٢٢) P. Rousselot, *Introduction* à **Reverdy**, Anthologie des **Poètes d'Aujourd'hui**, 1951, p. 25.

(١٢٣) **Le Gant de Crin**, Plon, 1927, p. 15.

(١٢٤) *Sources du Vent*, dans **Main-dŒuvre**, p. 45.

(١٢٥) *Pierres blanches*, **Main-dŒuvre**, p. 95.

(١٢٦) *Sources du Vent*, dans **Main-dŒuvre**, p. 151.

(١٢٧) *Self-Defence*, 1919 (مذكور في **Reverdy, Poètes d'Aujourd'hui**, p. 122).

(١٢٨) *Un homme fini, La balle au bond*, **Main-dŒuvre**, p. 50.

(١٢٩) P. Reverdy, *Cette émotion appelée poésie*, **Mercure de France**, août 1950.

(١٣٠) *Une apparence médiocre*, **Poèmes en prose**, 1915, p. 49.

(١٣١) **Le livre de mon bord**, p. 27.

(١٣٢) **Poèmes en prose**, 1915, p. 67.

(١٣٣) **Le Gant de Crin**, Plon, 1927, p. 40.

(١٣٤) قارن بما سبق، حول الفانتازي، ص٣١٢ من هذا الجزء، وعن **نغمة الأقصوصة**، ص١٤٥ من الجزء الأول.

(١٣٥) **Le Gant de Crin**, Plon, 1927, p. 41.

(١٣٦) **Le livre de mon bord**, p. 74.

(١٣٧) حول هذا التعارض بين "زمن" الشعر و"زمن" السرد، قارن بما سبق، ص١٥٦ من هذا الجزء. ومن ناحية أخرى، فغالبا ما تكتب "نثريات" ريفيردي في المضارع.

(١٣٨) **Le livre de mon bord**, p. 112.

(١٣٩) **السابق**، في الجزء المشار إليه، ص١٠٥.

(١٤٠) "وعندما يتم اختيار ما هو ثابت ودائم والجوهر الحقيقي للأشياء، يزعم فن الوقت الراهن أنه لا يتغذى إلا على الواقع، وأنه يصل إلى هذا الواقع الذي يثبت العمل الفني ويسمح له بأن يحتل موقعه بين الأشياء الموجودة في الطبيعة"، حسبما يكتب "ريفيردي" في **Le Gant de Crin**.

(١٤١) **Le Gant de Crin**, Plon, 1927, p. 17.

(١٤٢) بالنسبة لريفيردي، تعتبر "الموسيقى أكثر الفنون صمتا" (**Le livre de mon bord**). وقد سمعته بنفسي في الإذاعة يصرح أن الشعر- فيما يرى- مصنوع **ليقرأ** لا **ليسمع**.

(١٤٣) **Le livre de mon bord**, p. 254.

(١٤٤) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٨٨.

(١٤٥) *Cette émotion appelée poésie*, **Mercure de France**, août 1950, p. 582.

(١٤٦) **La jeune poésie française**, Rouart, 1917, p. 243.

(١٤٧) **المرجع السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص٢٥٣: "ينبغي على العنصر الأساسي أن يكون المفاجأة والنغمة السائدة، هي السخرية الخفية لكنها التهكمية رغم هذا"، مثلما يضيف "ف. لوفيفر": وكل هذا مستلهم بوضوح من "كوب *النرد*".

(١٤٨) Guilleré, **L'aimable année**, La Belle Edition, 1910 (cité p. 253-254).

(١٤٩) ها هو التعريف الذي ذكره لي (أنقله حرفيا):

> "تشكل قصيدة النثر- التي ترجع أصولها الحقيقية إلى القرن التاسع عشر- نوعا من الأدب الرفيع المحدد تماما مثل النشيد الغنائي والسوناتا والنشيد الملكي، إلخ ..
>
> وهي تتميز، أولا، بأبعاد لا ينبغي أن تتعدى صفحتين أو ثلاث.

وهي تستبعد الحكاية، والوصفي، والمسرحي، والفانتازيا المفرطة، مثلما تبتعد عن الخرافة المصحوبة بالحكمة، وعن المثل والقول المأثور.

إنما تركيز للفكرة الشعرية الخالصة. وهي لا تتضمن أي تدخل حواري، بل تقع على النقيض من الرسم التخطيطي واللوحة الصغيرة. ويقع شكلها في المنطقة الوسطى بالضبط بين الشعر والنثر؛ وهي غنائية مثل المقطع الشعري، والآية، والحزمة liasse والدائرة الكلامية période، وهي تستعير من النثر بنيته الوحيدة، ورغم هذا، فعلى الفنان أن يشبها الشيء الخاص بها من خلال إيقاع مميز، وخاص. وعدد مختلف (إذ يوجد في قصيدة النثر مسألة *عدم الأعداد*).

وتوحي قصيدة النثر، وتستدعي، وتحدد الموقع، وتنحو إلى إغراق العنصر الأساسي في أرقى دائرة للحلم الشفاف، والتسامي الإيحائي والمادية المفرطة hyperhylisme، والتناغم المبتهج، والتباعد، والمفاجأة، والكشف؛ والمهم في النهاية أن يمتد هذا المنظور إلى أبعد مما يسمح به خيال مبدع فني أدبي صاف".

(١٥٠) في عدد أغسطس/ سبتمبر ١٩٤٩، ص٢٧-٢٨. وسأكتفي بذكر السطور الأولى من هذه القصيدة: "في قلب هذا الخريف المألوف، توقف "بيرومي" السنتوري لعلوم التشكل الإيزورية أمام امتداد المياه الغافية بفعل مظهره الغريب!".

(١٥١) "قصيدة النثر هي كل ما نريد"، مثلما يصرح- على سبيل المثال- "ف. ديفوار"؛ ويقول "جي لافو": "قصيدة النثر تكون، ولا تعرف". أما "لويس لاتوريت"، فيذكر هذا الكلام لوايلد: "إن أنشودة العندليب قصيدة نظم، وأنشودة البجعة قصيدة نثر". "فليعتقدوا ما يشاءون"، مثلما يضيف "أ. رينو" الذي جمع هذه التصريحات المتنوعة في *مقدمة* **Petits poèmes en prose de Baudelaire**, Garnier, 1928, p. XIX et XX. ويشير "ج. روبير"، الأكثر إلهاما، إلى أن قصيدة النثر "كيان غنائي"، "بنية كلامية"، متميزة، تحكمها قوانين في نفس صرامة قوانين النظم، لكنها عرضية، ولم تعد تمليها العادة (**السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٢٠).

(١٥٢) ينبغي الإشارة- رغم هذا- إلى أن "هـ. غيون"، اعتبارا من عام ١٩١٢، وفي حديثه عن قصيدة النثر في *"نوفيل روفي فرانسيز"*، قد اعتبرها "الشكل الطبيعي للإشراقة"، ووضع- في مقابل البارناسيين، الذين لم يروا فيها سوى "تحفة شعرية"- مثال "رامبو": "لم يعد الأمر يتعلق، على أي مستوى، بكاتب، حتى لو كان ملهما، يصوغ بحرية قطعة "كتابة فنية" صغيرة. فالأمر يتعلق بإشراقي"، مثلما سيصرح. وبعد "رامبو"، لا يرى "غيون" سوى "ل. ب. فارج" باعتباره قد عثر على هذه الحالة "الإشراقية"، لكن مع نقاء أقل، إذ إن "فارج" "يحافظ على التواصل بالأرض" أقل من "رامبو"، ويخضع أكثر أيضا (في مساعيه نحو التماثلات أو الصور) للإغراء الأدبي (*Les poèmes:*

.(*Le poème en prose*, **Nouvelle Revue Française**, août 1912, p. 345

(١٥٣) قارن بـ" ***إلى صهباء جميلة*** " في " ***قصائد مرسومة*** ". وفي نفس الديوان، نجد لدى "أبوللينير"، سطورا نبوئية يبدو أنها تتنبأ بالسيريالية:

يا أعماق الوعـــي،
سنكتشفك غـــدا،
ومن يعلم أية كائنات حيـــة
ستستمد من هذه الهاويـــات
مع عوالم بكاملـــها

مثلما يقول في " التلال" ..

(١٥٤) نشر مقال "أبولينير" عن " ***الروح الجديـــــدة*** " في **Mercure de France**, 1er décembre 1918 ؛ كـــان "أبولينير" قد توفي منذ حوالي شهر.

(١٥٥) افتتاحية **Trois roses**, Grenoble, juin 1918, n° 1

(١٥٦) من أعمال "فاليري"، الذي كان عمله " ***الحوشي الشاب*** " عام ١٩١٧ شارة دخوله الدائرة الأدبية، وقـــد نشرت **Trois roses** قصيدة " ***في الدلب*** ".

(١٥٧) انظر بشكل خاص Ribemont-Dessaignes, **Histoire de Dada**, N.R.F., juin-juillet 1931; Nadeau, **Histoire du Surréalisme**, éd. du Seuil, 1945, p. 35-57; Tzara, **Le Surréalisme et l'après-guerre**, Nagel, 1947; Lacôte, *Introd.* à **Tzara**, Anthologie des **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1952.

(١٥٨) **Lettres de guerre**, Au Sans Pariel, 1919, p. 17.

(١٥٩) قارن بـــ Lacôte, *Introduction* à **Tzara, Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 25

(١٦٠) *Caractères de l'évolution moderne*, dans **Les Pas Perdus**, N.R.F., 1924.

(١٦١) حوار إذاعي مع "تزارا"، الإذاعة القومية، مايو ١٩٥٠؛ ذكره "لاكوت"، **المرجع السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص١٧.

(١٦٢) **Le Surréalisme et l'après-guerre**, Nagel, 1947, p. 17.

(١٦٣) انظر في **Littérature**, n° 13, mars 1920 ، إعادة نشر "بيانات دادا الثلاثة والعشـــرين"، الـــتي قرئـــت في "صالون المستقلين" و"نادي فوبور" في فبراير ١٩٢٠. "لا رسامين، لا أدباء، لا موسيقيين، لا نحاتين، لا أديـــان، لا جمهوريين، لا ملكيين، لا امبرياليين (..) لا شيء أبدا، لا شيء، لا شيء، **لا شيء، لا شيء، لا شيء، لا شيء**"، هكذا كان بيـــان

"أراجون" يقول ضمن أشياء أخرى.

(١٦٤) نشرت في العدد الرابع من **Littérature**.

(١٦٥) وهكذا، "يعثر" إيلوار في مجلة "**بروفـــيرب PROVERBE**" عـــام ١٩٢٠، "في الأمـــاكن العموميـــة، وفي "الأمثال"، وفي الجمل الجاهزة، على القيمة التفجيرية التي كانوا يملكونها في الأصل وفقدوها مـــع الاســتخدام"، ويعيدها لهم من خلال الأساليب التي سبق لجاكوب استخدامها، توريات، وتبديل مواقع الحروف الأولى في كلمتين أو أكثر، وتماثل أصوات (Nadeau, **Histoire du Surréalisme**, éd. du Seuil, 1945, p. 50).

(١٦٦) **Sept Manifestes Dada**, Budry, 1924, p. 77 (وقد نشر البيان عام ١٩٢٠ في **Littérature**).

(١٦٧) *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine,* Zurich, 1916 (cité par Lacôte, **Tzara**, **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1952, p. 73)

(١٦٨) *Pélamide*, dans *Vingt-cinq poèmes*, Zurich, 1918 (dans **Tzara**, p. 103).

(١٦٩) قارن- على سبيل المثال- بالتكرارات الموجودة في " **الرجل التقريبي**"، مثل "نعاس الأشـــجار الضخمـــة الضجرة"، أو "سرت على السماء" (في *Tzara,* **eod. Loc.**, p. 124-128)؛ وفي " **الرأس المضادة**"، تنظيم "الســـيد أ الفيلسوف المضاد" في أربعة مقاطع تبدأ كلها بالمناجاة: "كابتن !".

(١٧٠) *Cher ami,* **L'Antitéte**, éd. des Cahiers libres, 1933.

(١٧١) أوردها "بريتون" في مقاله *Pour Dada* (**Nouvelle Revüe Française**, août 1920)

(١٧٢) *Essai sur la situation de la poésie,* dans **Le Surréalisme au service de la Révolution**, n° 4 (1931)؛ انظر Lacôte, Introd. à **Tzara**, p. 48 et 51

(١٧٣) مقدمة **Tzara**, p. 69

(١٧٤) **Littérature**, n° 2, avril 1919.

(١٧٥) انظر **Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres**, Gallimard, 1941, p. 71 et 145

(١٧٦) عن تعبيرات من قبيل "طريق لبني"، حيث لا نعود نشعر بصورة، وإنما حيث يعجب الأجانب بتصويريتـــه، يتحدث "بولان" في **Jacob Cow** (Au Sans Pareil, 1921, p. 52) عن "الدائرة الصغيرة للغة"، التي توقف تدفق المعـــنى بإيقاف الانتباه إلى الصورة. قارن بـــ Blanchot, **La Part du feu**, Gallimard, 1949, p. 55

(١٧٧) *Alchimie du Verbe*, **Œuvres**, Pléiade, p. 219.

(١٧٨) *Magie,* **Œuvres**, Pléiade, p. 400؛ أثار موضوع *الصمت* هذا في الشعر، وعلى نحـــو خـــاص في الشـــعر

الحديث، رسالة جامعية سطحية للغاية وجزئية تماما للأسف، أنجزها في زيوريـــــخ "ج. فويلمـــر" عـــام ١٩٥٢: **Aspects du silence dans la poésie moderne, Une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge** ؛ والأهم بكثير دراسات "م. بلانشو" في المقالات المختلفة المنشـــورة في **La Part du feu**, Gallimard, 1949.

(١٧٩) *La Désespéranto*, dans **L'Antitéte**, éd. des Cahiers libres, 1933, p. 183.

(١٨٠) أستعير هذا التعبير من نص **Entretiens** d'André Breton avec A. Parinaud (Radiodiffusion française, 1952), N.R.F., 1952, p. 79 ؛ وتعتبر هذه الـ"أحاديث" أحدث خلاصة قدمها "بريتون" بنفسه عمـــا كانتــه التجربــة السيريالية.

(١٨١) **Les Manifestes du Surréalisme** (*Premier Manifeste*, 1924), Sagittaire, 1947, p. 35-36.

(١٨٢) نعلم أن "بريتون" بدأ في *"ملانج"* عام ١٩١٤ بمقطوعات "مالارمية" للغاية؛ واعتبارا من عـــام ١٩١٦، يستحوذ "رامبو" عليه "تماما" (قارن بـــ **Entretiens**, p. 28)، وخلال تفكيره فيه؛ وفي لقائه الأخير مع "فـيولين" في "فوريه نوار"، كتب قصيدته *"غابة سوداء"*.

(١٨٣) **Les Manifestes du Surréalisme,** *Premier Manifeste*, p. 36.

(١٨٤) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص٣٧.

(١٨٥) "بدا لي أن فضيلة الكلام (وبشكل أكبر الكتابة) تكمن في خاصية الإيجاز بشكل فعال لعرض (مادام ثمـــة عرض) عدد محدود من الوقائع، شعرية كانت أم غير شعرية، التي جعلت منها الجوهر لنفسي. وكنت أظن أن رامبو لم يعمل بشكل مغاير" (**Les Manifestes du Surréalisme** (*Premier Manifeste*, 1924), Sagittaire, 1947, p. 36).

(١٨٦) Breton, **Les merveilleux contre le mystère** ، مقال نشر في **Le Minotaure** (n° 9, 1936) ، وأعيد نشره في **André Breton, Essais et Témoignages**, La Baconniére, Neuchâtel, 1950, p. 41

(١٨٧) **المرجع السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص٤١. والتشديد من "بريتون".

(١٨٨) **Les Manifestes du Surréalisme** (*Premier Manifeste*, 1924), Sagittaire, 1947, p. 36 et 37.

(١٨٩) **Les merveilleux contre le mystère** ، نشر في **Le Minotaure, octobre** 1936 ، وأعيد نشره في **André Breton, Essais et Témoignages**, La Baconniére, Neuchâtel, 1950, p. 39

(١٩٠) **Premier Manifeste**, p. 38 ، والصفحات التالية.

(١٩١) رغم أن السيرياليين استطاعوا الاستناد على "دادا" والتعاون معه في التمرد، فســيكون- مثلمـــا يقـــول "بريتون"- "مجافيا للصواب ومتعسفا من ناحية التسلسل التاريخي تقديم السيريالية باعتبارها حركة ناجمة عـــن دادا"

(Entretiens, p. 56): نرى في "*ليتراتور*"، علي سبيل المثال، تبادل نصوص "دادا" والنصوص السيريالية، حتى الانفصال النهائي بينهما، عام ١٩٢٣ (انظر Nadeau, **Histoire du Surréalisme**, éd. du Seuil, 1945, p. 53-56, et Breton, **Entretiens**, V).

(١٩٢) **Les Manifestes du Surréalisme** (*Premier Manifeste*, 1924), Sagittaire, 1947, p. 52.

(١٩٣) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٥١.

(١٩٤) **Entretiens**, p. 80.

(١٩٥) Breton, *Le message automatique*, dans **Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 245 ؛ وهو نص أساسي يحدد فيه "بريتون" (ص٢١٧-٢٥١) كل ما يمكن أن نأمله من الرسالة الآلية، مع الاعتراف بصعوبة كتابتها بشكل جيد.

(١٩٦) "فلنهتم فقط بـ**ممارسة الشعر**" (**Premier Manifeste**, p. 35).

(١٩٧) *Le message automatique*, dans **Point du jour**, p. 246.

(١٩٨) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص٢٤١.

(١٩٩) **Premier Manifeste**, p. 48.

(٢٠٠) Blanchot, *Réflexions sur le Surréalisme*, dans **La Part du feu**, Gallimard, 1949, p. 95 ؛ قارن بـ *Les mots sans rides*, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924 : "أنهت الكلمات اللعب. الكلمات تمارس الجنس"(ص١٧١).

(٢٠١) بالنسبة لـ "ج. جراك" (**André Breton**, Corti, 1948, p. 176)، "حرص بريتون" من خلال "الغرابات، والتوليدات، وسوء الفهم، على أن يوظف، مستلهما فرويد، أسلوب التدوين الفوري للتدفق الذهني الذي طالب به بيرجسون بشكل أكثر طبيعية". والحق أن غايات "بريتون" تختلف تماما عن غايات التحليل النفسي. ولا يقل عن ذلك صوابا أن وسائل البحث في التحليل النفسي، الأحلام والتداعيات غير المحكومة للأفكار، التي تعرف عليها في مركز " سان-ديزييه" لطب الأمراض النفسية والعقلية عام ١٩١٧، "ستشكل، في البدء، أغلب المواد السيريالية" مثلما أكد بنفسه أيضا مؤخرا (**Entretiens**, Gallimard, 1952, p. 29).

(٢٠٢) قارن بتعريف السيريالية في **Premier manifeste**, p. 45

(٢٠٣) انظر Crevel, *L'esprit contre la raison*, **Cahiers du Sud**, 1927, p. 28 ؛ ونعلم "القضية" التي أقامها السيرياليون ضد "باريه" عام ١٩٢١.

(٢٠٤) *Réflexions sur le Surréalisme*, dans **La Part du feu**, Gallimard, 1949, p. 97.

(٢٠٥) *Les mots sans rides*, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924, p. 167.

(٢٠٦) *Les mots sans rides*, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924, p. 169.

(٢٠٧) *Les mots sans rides*, dans **Les pas perdus**, de Breton, N.R.F., 1924.

(٢٠٨) **Entretiens** d'André Breton, N.R.F., 1952, p. 85؛ حول *منامات* "دينو"، انظر أيضًا Aragon, *Une vague de réves*, **Commerce**, Automne 1924, p. 109

(٢٠٩) **Rose Sélavy** (1922-1923)؛ في الديوان الذي نشره لأعمال "دينو" بعد وفاته، **Domaine Public**, N.R.F., 1953, n° 1, 71, 150 ؛ وقد تم التلاعب بالألفاظ لإنتاج وسيلة اتصال مع "مارسيل دوشون"، الموجـــود حينئـــذ في نيويورك (خاص بالعدد ١٣: "*روز سيلافي تعرف جيدًا بائع الملح*").

(٢١٠) *Eronton-virage*, dans **La Clé des Champs**, éd. du Sagittaire, 1953, p. 194 ؛ ويؤكد "بريتون" في هـــذا النص على ما تتمتع به أساليب كتابة "روسيل" (التي تحدثت عنها فيما سبق، ص٤٢٥) من ملامح "قبلانية".

(٢١١) *Glossaire*, de M. Leiris, **La Révolution Surréaliste**, n° 3, 15 avril 1925, p. 7.

(٢١٢) في *Lettre du Voyant*, **Œuvres**, p. 255

(٢١٣) *Second Manifeste du Surréalisme*, **Manifestes**, Sagittaire, 1947, p. 167؛ قارن على سبيل المثـــال بهـــذا الافتراض من جانب "سفر إيتزايرا": "بالحروف العشرين، وبإعطائها شكلاً وهيئةً، ومزجـــها وتركيبـــها بطـــرق متعددة، صنع الله روح كل ما له شكل وما سيكون كذلك" (ذكره Franck, **La Kabbale ou la philosophie religieuse des Hébreux**, Hachette, 1889, p. 114).

(٢١٤) **Devant le rideau**، مقال جُمع في **La Clé des Champs**, éd. du Sagittaire, 1953, p. 94 ؛ نعلم أن تفكـــير "بريتون" قد سار- أكثر فأكثر- في اتجاه تفسير "باطني" للسيريالية؛ ويبدو- من ناحية أخرى- أنه قد وعى مبكـــرًا للغاية القرابات التي تربط السيريالية، على سبيل المثال، بالقبلانية: قارن بـــ" **البيان الثاني**".

(٢١٥) فمؤلِّف "فابر دوليفيه"- مثلما يكتب "تانيه" على سبيل المثال- "يثبت القيمة البدئية للغة باعتبارهـــا أداة معرفة" (**Le Sepher de Moyse et la Typocosmie**, Nice, 1942, p. 17). ويستشهد بجاكوب بوهيـــم الشـــهير: "ورغم أن الكلمة تتنوع بفعل حروف الأبجدية من خلال التبديل، إلا أن كل حرف- رغم هذا- يتوفر على أصـــل رائع في قلب "الطبيعة". وقد أضفى "بريتون" دائمًا أهميةً متزايدةً على أعمال "فابر دوليفيه" الذي يرى فيه- عـــن خطأ، فضلاً عن ذلك- رجلاً مطلعًا على الأسرار. حول محاولة "الخيمياء الأدبية" لهذا الأخير، قارن بـــ Cellier, **Fabre d'Olivet**, Nizet, 1953, p. 133-142 ؛ والواضح أن تنوع اللغات يطرح مشكلةً شائكةً ســـبق أن اســـتوقفت "مالارميه"، مثلما رأينا من قبل (قارن بما سبق، ص٣٤٦ من الجزء الأول).

(٢١٦) **Anthologie de l'Humour Noir**, Sagittaire, 1940, p. 145؛ تكفي المقتطفات القليلة المذكورة لتقدم فكـــرة عن "مناهج" برسيه، الذي استطاع- بشكل خاص، من خلال تحليل الكلمات- إثبات أن الإنسان أصله ضفدعة..

(٢١٧) وهكذا- في سفر التكوين- "ينطق" الله العالم، ويأمر آدم بـتسمية الحيوانات حتى يصبح سيدا لها؛ والمدن اليونانية القديمة توفر لها- بالإضافة إلى اسمها العادي- اسم خفي، يتيح السيطرة عليها، مثلما ساد الاعتقاد، إذا مـا تمت معرفته، إلخ .. وقد تعرض "رولان دي رينيفيل" جيدا لهاتين الوظيفتين المرتبطتين بعمق: **البـدء والخلـق**، في **L'Expérience poétique**, La Baconnière, Neuchâtel, 1938, chapitre 2: *La Parole*

(٢١٨) قارن بما سيقوله "بريس باران" حول **تسامي** اللغة: فالكلمة "شكل علينا أن نملأه ويفرض علينا قانونه لأنـه لا يمكن ملؤه بأي شيء (. .) فإساءة تسمية الشيء لا تعني فحسب ارتكاب خطأ في اللغة، يسهل إصلاحـه ولا يؤثر إلا على سطح العالم، إنه أيضا- وعلى نحو خاص- إدخال حدث في هذا العالم من نفس طبيعـة الأحـداث الأخرى" (**Recherches sur la nature et la fonction du langage**, N.R.F., 1942, p. 174).

(٢١٩) في نهاية **Les mots sans rides**, p. 169

(٢٢٠) إن "م. كاروج"- الذي درس بالتفصيل العلاقات بين **الباطنية والسيريالية** في مقـال نشـر في **Cahiers d'Hermès**, n° 2, 1947، وشكل الفصل الثاني من كتابـه **André Breton et les données fondamentales du Surréalisme**, N.R.F., 1950)، لا يذكر شيئا، للأسف، عن القيمة الممنوحة للغة، والكلمة، من جانب الخفـائيين؛ وهو- بالمثل- لا ينظر إلى "التلاعب بالألفاظ" لدى السيرياليين إلا في مظهره الخاص بـ"اتصالات عـبر ذهنيـة" (**مرجع سبق ذكره**، ص٢٥٩ وما يليها) ولا يذكر المقال الخاص بـ *Les mots sans rides*.

(٢٢١) **Légitime défence**, éd. Surréalistes, 1926, p. 17 : المقال موجه ضد "باربوس" مدير "أومانيتيه" الـذي اعتبر السيريالية "اتجاه تجديد قوي للأسلوب"، يظل للأسف "على المستوى الوحيد للشكل" (**السابق**، الجزء المشـار إليه سابقا، ص١٤).

(٢٢٢) Baudelaire, *Article sur Th. Gautier*, **Œuvres**, Pléiade, t. II, p. 471.

(٢٢٣) "خيمياء الكلمة: هذه الكلمات التي تتردد حسب الصدفة إلى حد ما هذه الأيام تتطلب أخذهـا بـالمعنى الدقيق للكلمة: فإذا ما كان "*فصل في الجحيم*" الذي يشيرون إليه لا يبرر ربما كل طموحاتهم، فلا يقل عن ذلـك صحة أنه يمكن اعتباره الأكثر أصالة من زاوية بداية النشاط الصعب الذي يواصله اليوم السـيرياليون وحدهـم" (**Second Manifeste**, p. 163).

(٢٢٤) قارن بخطاب "مالارميه" الذي يشبه فيه مؤلف الشاعر بـ"*المؤلف الكبير*" للخيميائيين، في **Propos sur la Poésie**, éd. du Rocher, Monaco, 1954, p. 89.

(٢٢٥) **Manifestes**, p. 43.

(٢٢٦) يلمح "بريتون"- في "*البيان الأول*"- إلى هذا "الفن الإضماري" الذي "يدينه" (**Manifeste**, p. 62).

(٢٢٧) إن **الصدفة الموضوعية** التي يتحدث عنها "بريتون" كثيرا، سبق أن عرفها "إنجلز"- مثلمـا يقـول لنـا-

باعتبارها "الشكل الذي تتجلى فيــــه الضـــرورة" (*Limites non frontière du Surréalisme*, **Nouvelle Revue Française**, février 1937, p. 206). ويمكننا الموافقة مع "كاروج"، الذي خصص له فصلا، على أنها "مجمل هـــذه الظواهر التي تكشف الرائع في حياتنا اليومية" (**André Breton et les données fondamentales du Surréalisme,** N.R.F., 1950, p. 218).

(٢٢٨) **Manifestes**, p. 56-57.

(٢٢٩) يعود "بريتون" كثيرا إلى هذه الفكرة الخاصة بأنه لا ينبغي- بأية ذريعة- تصحيح أو شطب الرسالة الآليــة (**Manifestes**, p. 42-43 et p. 56, et *Le message automatique*, dans **Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 218.).

(٢٣٠) **Manifestes**, p. 57.

(٢٣١) *Second Manifeste du Surréalisme*, **Manifestes**, Sagittaire, 1947, p. 165.

(٢٣٢) **L'Amour feu**, Gallimard, 1937, p. 116-117.

(٢٣٣) قارن بما سبق، ص٤٣٦ من هذا الجزء، و **Manifestes**, p. 38 et 61

(٢٣٤) **Manifestes**, p. 63.

(٢٣٥) **Manifestes**, p. 61؛ يكاد الأمر هنا يتعلق فحسب بـــ**الاستعارة** التي تقارب بقوة بين حقـــائق متبـــاعدة للغاية؛ ولأن المسافات، على النقيض، أقل في **التشبيه** ودور الفكر أكثر وضوحا، فإن "الشرارة" لا تحدث، حسـبما يقول "بريتون" (**Manifestes**, p. 62).

(٢٣٦) صورة توضح- بمصاحبة عدد آخر من الصور- نظرية "الصورة الاعتباطية" في "بيـــان الســـيريالية الأول" (**Manifestes**, p. 64).

(٢٣٧) *L'Art de brûler la chandelle par les deux bouts*, dans André Briton, **Essais et Témoignages**, La Baconnière, Neuchâtel, 1950, p. 201؛ وسنجد في هذه الدراسة وجهات نظر ثاقبة للغاية حول الصورة السيريالية.

(٢٣٨) **Manifestes**, p. 75.

(٢٣٩) قارن بما سبق، ص١٦٥ من هذا الجزء.

(٢٤٠) قارن بـــ **Manifestes**, p. 92؛ وقد ذكرت من قبل- ص١٦٥ من هذا الجزء، الملحوظة رقم٢٤٧- جملـــة "البيان الثاني" حول "النقطة الأسمى" التي يهدف إليها السيرياليون، حيث سيتم تخطي التناقضات الموجودة. ويصرح "بريتون"، في "*رسالة آلية*"، أن **الإدراك والتمثيل** ليسا سوى "نتيجتين لانحلال خاصية **فريدة وأصيلة**". نجد أثرا لها لدى البدائيين والأطفال، ويعتقد أنه يمكن، من خلال الممارسة الآلية، التوصل "إلى فقدان ضرورة وقيمة التمييز بين الذاتي والموضوعي" (**Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 250).

(٢٤١) **Manifestes**, p. 91.

(٢٤٢) **Position politique du Surréalisme**, Sagittaire, 1935, p. 147.

(٢٤٣) في *Hommage à Saint-Pol-Roux*, **Nouvelles Littéraires**, 9 mai 1925؛ ولأن "سان-بول-رو" يمنح الصورة مكانة رئيسية، يضعه "بريتون" بين رواد السيريالية (قارن بما سبق، ص٣٢٢-٣٢٣ من هذا الجزء).

(٢٤٤) **Manifestes**, p. 75.

(٢٤٥) **Arcane 17**, Sagittaire, 1947, p. 174.

(٢٤٦) *Second Manifeste*, dans **Manifestes**, p. 157.

(٢٤٧) *Second Manifeste* (1930), dans **Manifestes**, p. 154.

(٢٤٨) *Le message automatique*, dans **Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 218.

(٢٤٩) فنرى "إيلوار" على سبيل المثال يدافع عن مبدأ تجهيل المؤلف في مقدمة "**بطء الأشغال Ralentir travaux**" المكتوبة بالتعاون بين "بريتون" و"شار" و"إيلوار" (éd. Surréalistes, 1930): "ينبغي محو انعكاس الشخصية كي يقفز الإلهام إلى الأبد من المرآة"؛ فـ"القصيدة إحياء للصوت الهائل الذي يدوي من أجل الجميع".

(٢٥٠) ملاحظة نشرت في **Nouvelle Revue Française**, septembre 1920 حول الطبعة الحديثة لـ"*جاسبار الليلي*" عن دار A la Sirène, p. 456-457

(٢٥١) يقدم البيان **الأول** "سر" تحقيق "تكوين سيريالي مكتوب" (**Manifestes**, p. 51).

(٢٥٢) **Entretiens**, Gallimard, 1952, p. 106.

(٢٥٣) *Premier Manifeste*, **Manifestes**, p. 26.

(٢٥٤) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص٢٨. أعيد تناول وتحديد أفكار "بريتون" حول الحلم في **Les Vases communicants**, éd. des Cahiers libres, 1932

(٢٥٥) أحلام "بريتون" و"أرتو" و"إيلوار" و"ليريس" و"كونو" و"نافيل" .. وبشكل خاص في الأعداد الثلاثة الأولى. وسنجد اثنين منها منشورين في نهاية كتاب **Histoire du Surréalisme**, éd. du Seuil, 1945; p. 331-333

(٢٥٦) سبق أن تحدثت عن الأدب الحلمي والعلاقات بين "سرد الحلم" والقصيدة، قارن بما سبق ص٣١٢-٣١٣ من هذا الجزء.

(٢٥٧) *Une Vague de rêve*, **Commerce**, n° 2, automne 1924.

(٢٥٨) *Une Vague de rêve*, **Commerce**, n° 2, automne 1924, p. 108.

(٢٥٩) **Entretiens**, Gallimard, 1952, p. 105.

(٢٦٠) **Révolution Surréaliste**, n° 11, 15 mars 1928.

(٢٦١) "من المستحيل بناء قصيدة لا تحتوي إلا على الشعر"، مثلما قال "فاليري"؛ "إن لم تحتو إلا على الشعر، فهي ليست مبنية، ليست قصيدة" (**Littérature**، أعيد نشره في **Tel quel 1**, Gallimard, 1941, p. 152)؛ وهو ما يحوله "بريتون" و"إيلوار" بطريقة دوكاسية إلى "من المستحيل بناء شعر لا يحتوي إلا على قصيدة. وإن لم تحتو مقطوعة إلا على شعر، فهي مبنية؛ وهي قصيدة .. " (**Révolution Surréaliste**, n° 12, 15 décembre 1929.)؛ نشرت **Notes sur la poésie** في مطبوعات G.L.M, 1936).

(٢٦٢) قارن بـ **Révolution Surréaliste**, n° 11 (15 mars 1928), les **Poèmes-langage cuit: Idéal Mattresse**, p. 26; **De la rose de marbre à la rose de fer**, p. 27 (أعيد نشر هذه القصائد في الديوان الذي نشر لقصائد "دينو" بعد وفاته، **Domaine public**, Gallimard, 1953, p. 79 et 151). وها هي خاتمة "***مثالي- عشيقة***": "وماذا، ها أنا الآن مرآة. أيتها العشيقة أنت مربع أسود. وإذا ما كانت غيوم هذه اللحظة أذن فأر، فهي طواحين في الأبدية الحاضرة أبدا".

(٢٦٣) **Manifestes**, p. 67.

(٢٦٤) **Manifestes**, p. 147. ؛ هاتان "العمليتان" ليستا الوحيدتين، مثلما يعترف "بريتون"، اللتين يمكن تخيلهما كي يلقي بنا "في قلب **عالم الجن الداخلي**"؛ ورغم هذا "فهما أقل عرضة من (العمليات) الأخرى للغموض والخداع".

(٢٦٥) خطاب إلى "رولان دي رونيفيل"، نشر في **Nouvelle Revue Française**, juillet 1932, p. 152 ؛ ومن أجل مكافحة هذا التحديد الشعري، حاول "بريتون"- كما يقول- أن يحل محله تحديدا ذا نسق آخر، مثل مجموعة أعراض تميز مرضا ذهنيا (من هنا، يكمن "***حمل بلا دنس***" الذي كتب بالاشتراك مع "إيلوار" ونشر عام ١٩٣٠).

(٢٦٦) *Le message automatique*, dans **Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 229.

(٢٦٧) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص٢٢٧.

(٢٦٨) **André Breton et les données fondamentales du Surréalisme**, Gallimard, 1950, p. 157 ؛ ويؤكد "كاروج" أن في الآلية السيريالية "ثمة حيوية خاصة باللاوعي والتدفق المستمر للآلية أقل مما في حالة معينة من طبيعة الوعي التي تجمع- بمخاطرة- المواد اللفظية الشاردة المعلقة على صفحة الوعي" (**السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص١٦١).

(٢٦٩) *Le message automatique*, dans **Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 228 : ثمة هنا- فضلا عن ذلك- صعوبة داخلية ترجع إلى الطابع المعقد للرسالة، وإلى تشابك تيارات القوي؛ ويقبل "بريتون" بها.

(٢٧٠) خطاب إلى "رولان دي رونيفيل"، **Nouvelle Revue Française**, juillet 1932, p. 152

(٢٧١) "سرعان ما ستنتقل" السيريالية "فيما آمل، إلى تأويل النصوص الآلية، قصائد أو (أنواع) أخرى، التي ستحتفظ باسمها، والتي لن تستطيع غرابتها الظاهرة، في اعتقادي، مقاومة هذه التجربة"، مثلما يقول "بريتون" بالفعل في "**مطلع النهار Point du jour**" (ص١٢٧). وسنلاحظ أن "القصائد" هذه المرة تندرج ضمن "النصوص الآلية".

(٢٧٢) رغم الأهمية الممنوحة للحلم في بدايات الحركة، فإن السيرياليين سرعان ما تخلوا عن "سرديات الأحلام" المنتشرة للغاية في "*ليتراتور*" و"*ريفوليسيون سيرياليست*" حوالي عام ١٩٢٤؛ وقد اعترف "بريتون" أنها، عمليا، تنطوي على مساوئ "الاستنجاد بالذاكرة، خائرة القوى بعمق ولا يمكن الاعتماد عليها بشكل عام" (**Les Pas Perdus**, Gallimard, 1924, p. 152).

(٢٧٣) قارن بـ **Entretiens** de Breton, Gallimard, 1952, p. 78

(٢٧٤) "من العبث، مثلما يقول "كاروج"، مقارنة جمالية قصائد "إيلوار" بجمالية قصائد "بريتون": فالموضوع الرئيسي لقصائد "بريتون" هو الكشف لا الجمال" (**André Breton et les données fondamentales du Surréalisme**, Gallimard, 1950, p. 74).

(٢٧٥) قارن بـ **Manifestes**, p. 175.

(٢٧٦) **Manifestes**, p. 42.

(٢٧٧) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص٤٣.

(٢٧٨) *Eclipses*, **Les Champs Magnétiques**, Au Sans Pareil, 1921, p. 33.

(٢٧٩) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص٣٦.

(٢٨٠) Rimbaud, *L'Eclaire*, dans *Une Saison en Enfer*, **Œuvres**, Pléiade, p. 227.

(٢٨١) ملحوظة ذكرها "م. ريمون" بصدد هذه الصورة لإيلوار: "عندما أنام، (تصبح) رقبتي خاتما يحمل علامة قماش التول"، التي يشبهها بأبيات "فاليري" في "**الموت الشاب**":

الباب الواطئ، إنه خاتم .. حيث الغاز

يمر .. كل شيء يموت، كل شيء يضحك في الرقبة التي تثرثر

(**De Baudelaire au Surréalisme**, Corréa, 1933, p. 233) ولاشك أن أحد مخاطر الكتابة الآلية هو خلط استدعاءات أدبية أو لم يصوبها الوعي الباطن بـ"إملاء" الفكر العميق.

(٢٨٢) *La glace sans tain*, **Les Champs Magnétiques**, p. 12.

(٢٨٣) **La poésie moderne et le sacré**, Gallimard, 1945, p. 40.

(٢٨٤) **Manifestes**, p. 51.

(٢٨٥) **André Breton et les données fondamentales du Surréalisme**, Gallimard, 1950, p. 292-326.

(٢٨٦) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا.

(٢٨٧) إزاء جملة "لوتريامون" التي جعلت السيريالية منها كترا إلى هذا الحد: "على الشعر أن يصنعه الجميـــــع، لا شخص واحد"، ينبغي- من ناحية أخرى- أن نضع ملاحظات "أراجون" التي تعيد توضيح الأمور: "إذا ما كنتــم تكتبون، حسب منهج سيريالي، حماقات مؤسفة، فهي حماقات مؤسفة". فلا يكفي "تعلم الألاعيب" لكتابة نصوص "ذات أهمية شعرية كبرى": فقيمة النص تحددها شخصية المؤلف (**Traité du Style**, Gallimard, 1928, p. 192 et p. 188).

(٢٨٨) **Entretiens**, Gallimard, 1952, p. 294.

(٢٨٩) **Le Gant de crin**, Plon, 1927, p. 48.

(٢٩٠) **Les Champs Magnétiques**, p. 77.

(٢٩١) **Manifestes**, p. 67.

(٢٩٢) **Poisson Soluble**, à la suite de *Premier Manifeste*, 2° éd. Kra, 1929, p. 165.

(٢٩٣) **Manifestes**, p. 31.

(٢٩٤) *Spectre du Poisson Soluble*, dans André Briton, **Essais et Témoignages**, La Baconnière, Neuchâtel, 1950, p. 187.

(٢٩٥) يحتج "بريتون" على هذه الفكرة الخاصة بالإنسان "ملك الخلق" في "***مقدمات مطولة نحو بيـــان سيريالي ثالث أولا***" عام ١٩٤٢ (**Manifestes**, p. 207.)، ومن جديد في **Arcane 17**, Sagittaire, 1947, p. 53

(٢٩٦) **Poisson Soluble**, p. 149.

(٢٩٧) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا.

(٢٩٨) يبدأ "**التحول** **métamorphose**" الشعري لـــ"روشيه برسيه" بـــ"*حكاية للأطفال*" (**Arcane 17**, p. 74)، وينتهي بعبارات دالة مثل "القوس الذي لا وزن له الآن" (ص٧٦)، و"الصورة **الشفافة** الآن للصخرة"، و"تحـــول باهر يستولي على الصخرة إلى حد أن يبدو أنه يصنع كل مادتها"(ص٧٧-٧٨).

(٢٩٩) **Poisson Soluble**, à la suite de *Premier Manifeste*, 2° éd. Kra, 1929, p. 132.

(٣٠٠) **Poisson Soluble**, Poème 29, p. 181.

(٣٠١) **Poisson Soluble**, p. 165.

(٣٠٢) **Manifestes**, p. 141 ، التشديد من "بريتون".

(٣٠٣) يلاحظ "بريتون" أنه على النقيض من النزعة الروحية، التي تقصد "تفكيك الشخصية النفسية للوسيط، فإن السيريالية لا تقصد حقا وفعلا غير توحيد هذه الشخصية" (**Point du Jour**, Gallimard, 1934, p. 240).

(٣٠٤) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص٢٢٣.

(٣٠٥) في سياق حديثه عن النصوص الآلية، يرثي " **البيان الثاني** " "ظهور ما هو مبتذل بلا جدال ضمن هذه النصوص" (**Manifestes**, p. 141).

(٣٠٦) *Le message automatique*, dans **Point du jour**, Gallimard, 1934, p. 226 ؛ وينبغي رغم هذا أن نضيف أن "بريتون" لم يتشكك أبدا في قيمة **مبدأ** الكتابة الآلية نفسه (قارن بـ **Entretiens**, Gallimard, 1952, p. 82).

(٣٠٧) عندما يقول في " **البيان الثاني** "- على سبيل المثال- أن الإلهام "**موجود** أو غير موجود"، وأنه إن لم يوجد، فلن يمكن لأي شيء، لا المهارة ولا الموهبة، "أن تشفينا من غيابه" (**Manifestes**, p. 146).

(٣٠٨) يعترف "بريتون" أن "الهمس"- فيما يتعلق به- قد فسد في لحظة كتابته مع خلفية- فكرية- تتعلق بالنشر. في حين أنه كان كاشفا ومتدفقا خلال التجارب التي جرت مع "سوبول"؛ "أبدا فيما بعد، فعندما كنا نفجره بهدف التقاطه لغايات محددة، كان يقودنا بعيدا"، حسبما يقول في **Pas Perdus**, Gallimard, 1924, p. 150

(٣٠٩) **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 147.

(٣١٠) خطاب من "بريتون" إلى "رولان دي رونيفيل"، **Nouvelle Revue Française**, 1er juillet 1932, p. 153 (وقارن بما سبق، ص٤٦١، ملحوظة رقم٢٦٥).

(٣١١) Breton et Eluard, *Notes sur la poésie*, **Révolution Surréaliste**, 15 décembre 1929 ؛ هنا أيضا نجد "عكسا" لإحدى عبارات "فاليري" التي يصرح فيها أن على القصيدة أن تكون "مهرجان العقل" (**Tel quel 1**, p. 142).

(٣١٢) قارن بـ **Poésie involontaire et poésie intentionnelle**, éd. Poésie 42, 1942 ؛ والحق أن "إيلوار" يعترف أن الشعر "اللاإرادي" الذي نجده في الخطابات، وحكايات الأطفال الصغيرة، والأمثال، إلخ .. "عادي" و"منقوص" و"فج"، مما يحد من دلالة تصريحاته ..(ص١٥).

(٣١٣) **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 147.

(٣١٤) Aragon, *Une vague de rêve*, **Commerce**, n° 2, automne 1924, p. 93.

(٣١٥) **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 147.

(٣١٦) **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 142.

(٣١٧) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص١٤٤.

(٣١٨) مقدمة **Paul Eluard**, Collection **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1945, p. 51؛ إن جملة "ل. بارو" التي تقلل من قيمة "إيلوار" لن يمكن تطبيقها بداهة إلا على قصائد نثر من النمط "الفني"؛ فهو نفسه- في مقارنته، في نفس الصفحة، بين نثر "إيلوار" ونثر "رامبو" ونثر "ريفيردي"- يجعلنا ندرك وجود صيغة أخرى.

(٣١٩) حول "القصيدة-الإشراقة"، انظر ما سبق ص١٦٩ من هذا الجزء.

(٣٢٠) *La Dame de Carreau*, **Cahiers du Sud**, 1953, n° 318.

(٣٢١) قصيدة "*سيدة المربع* *La Dame de Carreau*" المنشورة في **Révolution Surréaliste**, mars 1926، أعيد نشرها في **Les Dessous d'une vie ou la Pyramide humaine** في نفس العام. وسنجدها منشورة- بالإضافة إلى جزء كبير من "نثريات" إيلوار - في **Donner à voir**.

(٣٢٢) نص نشر في 1921 **Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêve,**، وأعيد نشره في **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 29

(٣٢٣) بداية *La Dame de Carreau* (**Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 11)

(٣٢٤) **A la fenêtre**، في *Dessous d'une vie* (**Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 21)

(٣٢٥) *Oiseaux*, dans *Juste milieu*, 1938 (**Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 36).

(٣٢٦) قارن بالمتتاليات المسماة "**حقيقي** **Vrai**" (ص١٣-١٥)، و"**الرماد الحي** **Les Cendres vivantes**" (ص٢٤-٢٥). والنصوص التي وضعها "إيلوار" كعبارة توجيهية لهذا الديوان-"كان يستيقظ دائما ودائما ما ينام"(بودلير)، "عندئذ، أتى الوجه الإنساني ليستبد بأحلامي"(دي كوينسي)- تدعونا، فضلا عن ذلك، إلى اعتباره ديوان "أحلام" أو قصائد ذات جوهر حلمي.

(٣٢٧) أعيد نشره في **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 43-48

(٣٢٨) *Nuits partagées*, **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 48.

(٣٢٩) قارن بـ"حكاية" عنوانها "**مثابرة**" في **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 51-53

(٣٣٠) قارن بما سبق، ص٤٤١.

(٣٣١) *Les Songes toujours immobiles*, **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 54-65.

(٣٣٢) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص٥٨.

(٣٣٣) *Les cendres vivantes*, dans *Les Dessous d'une vie* (**Donner à voir**, p.25).

(٣٣٤) *Les Fleurs*, dans *Les Dessous d'une vie* (**Donner à voir**, p.16).

(٣٣٥) *Au Fond du cœur*, dans **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p.69.

(٣٣٦) يعرف الجميع- على سبيل المثال- القصيدة المنشورة في العدد الخامس من " **ليتراتور**" عام ١٩٢٢:

حب التخيلات الأولى
للشـــمس
لليمونات
للميموزا الناعمة.
وضوح الوسائل المستخدمة
زجاج صاف
صبــر
وزهرية للاحتراق.

(٣٣٧) إنه تعبير "مالارميه" في *Le mystère* في *Les Lettres*, **Œuvres**, p.386

(٣٣٨) *Homme* في (1938) *Juste Milieu* ؛ أعيد نشرها في **Donner à voir**, p.34.

(٣٣٩) *Au fond du cœur*, **Donner à voir**, p.69.

(٣٤٠) **Capitale de la Douleur**, Gallimard, 1926, p.67.

(٣٤١) انظر ما سبق، ص١٦٦.

(٣٤٢) **Capitale de la Douleur**, Gallimard, 1926, p. 127.

(٣٤٣) **Poésie 42**، عدد خاص عن "رامبو"، يناير ١٩٤٢.

(٣٤٤) *La Symbolique d'Eluard*, dans **Eluard et Claudel**, éd. du Seuil, 1945, p. 41؛ والحق أنه بالنسبة لإيلـــوار، يحدث تحول الكون من خلال وبفضل الحب: "تتهشم الأرض بعيدا في ابتسامات ثابتة، والسماء تغلـــف الحيـــاة: يشرق نجم جديد للحب من مكان- تماما، لم تعد هناك دلائل على الليل"، مثلما تقول بشكل رائع قصيــــدة مـــن ديوان "**عاصمة الألم**"، ص١٤١. يمكننا أيضا أن نتذكر (mutatis mutandis) أن "رامبو" هو أيضا قد تغنى بـــ"الحب الجديد" (**A une raison**).

(٣٤٥) مقتطف يعود إلى عام ١٩٣٢ تقريبا، وأعيد نشره في الكراسة الخاصة المخصصة لإيلوار مـن **Cahier des Sud**, 2° semestre 1952, n° 351, p. 219.

(٣٤٦) *L'Evidence Poétique*, dans **Donner à voir**, p. 80.

(٣٤٧) والمفيد، من ناحية أخرى، أن نلاحظ أن "بريتون"، هو أيضا، يميل إلى نظرية تفيد "أن السيريالي قد يكـون متضمنا في الواقع نفسه (لن يكون متفوقا ولا خارجيا عليه). وبالتبادل، إذ إن الحاوي قد يكون أيضا المحتـوى". ويعيد "إيلوار" نشر هذه الجملة- بدقة- في **Donner à voir**, p. المستمدة من **Le Surréalisme et la Peinture**.

(٣٤٨) **Donner à voir**, p. 147.

(٣٤٩) **Donner à voir**, p. 125.

(٣٥٠) قارن بما سبق، ص٤٧٠.

(٣٥١) *Pauvre, Juste Milieu*, **Donner à voir**, p. 37.

(٣٥٢) **Donner à voir**, p. 97.

(٣٥٣) **السابق**، الجزء المشار إليه سابقا، ص١٤٧.

(٣٥٤) *Peintres*, dans **Donner à voir**, p. 103.

(٣٥٥) *L'Evidence Poétique*, 1936, recueilli dans **Donner à voir**, p. 79.

(٣٥٦) **Donner à voir**, p. 147.

(٣٥٧) *L'Evidence Poétique*, dans **Donner à voir**, p. 81.

(٣٥٨) **Donner à voir**, p. 163.

(٣٥٩) مقدمة **Paul Eluard**, Collection *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1945, p. 59

(٣٦٠) *L'Evidence Poétique*, dans **Donner à voir**, p. 85.

(٣٦١) في *Les Yeux fertiles*، جمع في **Choix de poèmes**, Gallimard, 1946, p. 167

(٣٦٢) "ثمة كلمة تثير الحماس، كلمة لم أسمعها أبدا دون أن أحس بقشعريرة كبيرة، بأمل كبير، أكبر أمل، وهـو هزيمة قوى الخراب والموت، اللذين يقهران البشر، هذه الكلمة هي: أخوة" (*L'Evidence Poétique*, dans **Donner à voir**, p. 85-86.).

(٣٦٣) قارن بما ذكرته عن جمالية قصيدة النثر والإيقاعات المنتظمة، فيما سبق، ص١٥٨ من هذا الجزء. وينبغي أن

نضيف هنا أنه حتى قصائد النثر التي كتبها "إيلوار" بعد عام ١٩٣٦ تتخذ- في أغلب الأحيان- شكل الآيـــات أو المقاطع، مع تماثلات أو تكرارات متعددة: وسأذكر قصيدة "*الأحد بعد الظهر*":

انقضت المحالات المعقودة لفجر رمادي في بلد رمادي، رعديد بلا عاطفة،
انقضت السماوات الشرسة، البحار الممنوعة، والأراضي العقيمة،
انقضت الركضات التي لا تكل للأحصنة الهزيلة، والشـــوارع الـــتي لم تعـــد
السيارات تمر فيها، والكلاب والقطط المحتضرة..

في *1942* ,**Poésie et Vérité** والقصيدة الشهيرة "*في أبريل ١٩٤٤*": كانت باريس لاتزال تتنفس ! (أعيد نشر هاتين المقطوعتين في **Choix de poèmes**, Gallimard, 1946)

(٣٦٤) *Paul Eluard*, dans **Poésie 46**, n° 30, février-mars 1946, p. 40 (وقد أعيد نشر هذا النص في **Descriptions Critiques**, N.R.F., 1949, p. 191).

(٣٦٥) نشرت قصيدة "*قصر الفقراء*" في مجلة **Cahiers du Sud**, 1952, n° 314؛ ونعلم أن ســـيرياليا آخـــر، هـــو "أراجون"، قد ذهب أبعد من "إيلوار"، وأنه يصوغ- منذ عام ١٩٤٠- شعرا منتظما، مقفـــى بعنايـــة، وذلـــك لـــ"طابع القافية القومي" ولإيجاد شكل شعري عن الوحدة القومية والأخوة، إذا جاز القول (قارن بـــ **Les Yeux d'Elsa**, Seghers, 1945, p. 28 et 152).

(٣٦٦) *L'Evidence Poétique*, dans **Donner à voir**, p. 81.

(٣٦٧) نجد هذه النصوص في الأعداد الأولى من *Révolution Surréaliste*، وفي أماكن أخرى، كتبـــها "ســـوبول" و"أرتو" و"ب. بيريه" و"ليريس"، إلخ..

(٣٦٨) وقد لامهم "سارتر"- بالذات، وبحدة- على ذلك في الملاحظات التي تلت دراسته "*مـــا هـــو الأدب؟*". فالسيريالية، على ما يقول، "تقدم نفسها أحيانا باعتبارها ملتزمة تماما بالواقع، وبالنضال، وبالحياة؛ وإذا ما طالبناهـــا بالحساب تأخذ في الصراخ بأنها شعر خالص، وأننا نغتالها، وأننا لا نفهم شيئا في الشـــعر" **Situation II**, N.R.F., 1948, p. 325.

(٣٦٩) *L'Evidence Poétique*, dans **Donner à voir**, p. 79.

(٣٧٠) **Œuvres**, p. 645.

(٣٧١) **A la grande Nuit ou le bluff Surréaliste**، أعاد "نادو" نشـــره في **Documents Surréalistes**, éd. du Seuil, 1948, p. 116

(٣٧٢) **Légitime Défence**, éd. Surréalistes, 1926, p. 19.

(٣٧٣) **Manifestes Surréalistes**, Sagittaire, 1946, p. 132.

(٣٧٤) **Monnerot, L'homme et le Sacré**, Gallimard, 1945, note 29 (انظر ص٥١، فيما يتعلق بـــ"الموضوعات" التي تجعل لـــ"السيريالية مكانة في تاريخ الأدب السابق واللاحق في فرنسا").

(٣٧٥) محاضرة أعيد نشرها في **La Clé des Champs**, éd. du Sagittaire, 1953, p. 68

(٣٧٦) **La Clé des Champs**, p. 273.

(٣٧٧) على سبيل المثال، في **Révolution Surréaliste**, le 1er mars 1926، حيث هوجم "كوكتو" بعنف بســـبب عدد *Disque Vert* المخصص للوترياموني.

(٣٧٨) **Picasso**, 1923، أعيد نشره في **Le Rappel à l'ordre**, Stock, 1948, p. 291

(٣٧٩) *Situation de Cocteau*، في العدد المخصص للشاعر من **La Table Ronde**، أكتوبر ١٩٥٥، ص٢٣.

(٣٨٠) مقدمة J.- R. Legrand, **Méditations cabalistiques**, Omnium Littéraire, 1955, p. 5 (ذكره "أمـــادو" في مقاله عن "كوكتو"، *Le médium naturel*, **La Table Ronde**, octobre 1955, p. 93).

(٣٨١) *D'un ordre considéré comme une anarchie*، محاضرة لعام ١٩٢٣، في **Le Rappel à l'ordre**, Stock, 1948, p. 254

(٣٨٢) لقد طور "كوكتو" بشكل مستفيض– في **Le secret professionnel** – هذه الفكرة عن "السائل الخـــرافي الذي ينغمس فيه الشاعر، سائل موجود فيه مسبقا وحوله مثل الكهرباء، عنصر حقيقي نائم يثبت تاريخ قوته عندما يركزه فنان ويصنع له وسيلة ناقلة"(**Le secret professionnel**, 1922 ، أعيد نشـــره في **Le Rappel à l'ordre**, p. 216).

(٣٨٣) قارن بما سبق، ص٤٥٣ من هذا الجزء.

(٣٨٤) **Journal d'un inconnu**, Grasset, 1953 (1er édition, 1950), p. 18.

(٣٨٥) **Le secret professionnel**، في **Le Rappel à l'ordre**, p. 219. لقد ظلت أفكار وتعبيرات "كوكتو" هـــي نفسها، فيما يتعلق بهذا الموضوع، منذ بداية حياته الأدبية؛ ونجدها كما هي في "**السر المهني**" عـــام ١٩٢٣، وفي "**يوميات مجهول**"، بعد ثلاثين عاما.

(٣٨٦) "يتبنانا اللامرئي مثل وسيلة انتقال"، حسبما يكتب على سبيل المثال في **Journal d'un inconnu**, Grasset, 1953, p. 133.

(٣٨٧) "ذات يوم، وأنا ذاهب لرؤية بيكاسو، في شارع "لابويسي"، اعتقدت، في المصعد، أنني أخذت أكبر جنبـــا إلى جنب شيء رهيب لا أعرفه وقد يكون أبديا. أخذ صوت يصرخ في: "اسمي موجـــود في اللوحـــة المعدنيـــة"، وأيقظتني هزة، وقرأت على اللوحة النحاسية للمقابض: **مصعد هيرتيبيز**" (**Journal d'un inconnu**, Grasset, 1953,

p. 49.) . هذا "الإخطار" كان أصل القصيدة.

(٣٨٨) **Le secret professionnel**، في **Le Rappel à l'ordre**, p. 213.

(٣٨٩) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٢١٢.

(٣٩٠) نشرت "*بوتوماك*"- التي كتبت عام ١٩١٣- عام ١٩١٩: كان "كوكتو" في الرابعة والعشرين، ويمكننا اعتبارها عمله الأول، إذا ما نحينا جانبا ثلاثة دواوين كتبها في شبابه: "*مصباح علاء الدين*"، و"*الأمير الطائش*"، و"*رقصة سوفوكل*"، وهي "ثلاث حماقات" كما يقول في "**يوميات مجهول**"، **Journal d'un inconnu**, (p. 133, note).

(٣٩١) **Le Potomak**, Stock, 1919, p. 19 et 21.

(٣٩٢) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٢٤٩.

(٣٩٣) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٢٥٠.

(٣٩٤) مقدمة **Jean Cocteau**, Collection *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1945, p. 25-26

(٣٩٥) *Le Potomak*, **Œuvres complètes**, Margueron, Genève, t. II, p. 8.

(٣٩٦) مقدمة **Jean Cocteau**, Collection *Poètes d'Aujourd'hui*, p. 29

(٣٩٧) **Le secret professionnel**، في **Le Rappel à l'ordre**, p. 213

(٣٩٨) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٢١٦.

(٣٩٩) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٢١٢.

(٤٠٠) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٢١٣.

(٤٠١) **Journal d'un inconnu**, Grasset, 1953, p. 18.

(٤٠٢) لقد تحدث عام ١٩٢٣ عن "نظام يعتبر فوضويا" (وهي محاضرة أعيد نشرها في **Le Rappel à l'ordre**، وعنوانها ذو مغزى).

(٤٠٣) في مقدمة **Cornet à des**؛ قارن بما سبق، ص٤١٩، ص٤٢٨.

(٤٠٤) **Le secret professionnel**، في **Le Rappel à l'ordre**, p. 211

(٤٠٥) **Art poétique**, Emil-Paul, 1922, p. 67.

(٤٠٦) **Le secret professionnel**، في **Le Rappel à l'ordre**, p. 211

(٤٠٧) "كلما اكتشفت هيبة المكان المشترك، كلما ملت إلى الاعتقاد بأن إثارة الفكرة إنما تأتي من الإمكانيات المحدودة التي يتمتع بها"، مثلما يقول "كوكتو" في (**Le secret professionnel** ، في **Le Rappel à l'ordre**, p. 209). قارن بالأماكن المشتركة والإسفافات التي يراكمها "جاكوب" في **Cornet à Des**, *Encore le Roman feuilleton*, Stock, 1923 (1er édition, 1917), p. 84.

(٤٠٨) *Poésies* (1920), dans **Poésie**, N.R.F., 1925, p. 309.

(٤٠٩) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٣١٨. والطريف أن نلاحظ "ماكس جاكوب" وقد "جعل" نفس الاستعارة "واهنة" في إحدى قصائده الأولى، "**هل الشمس وثنية؟**" (قارن بما سبق، ص٤٢٥).

(٤١٠) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٣١٨.

(٤١١) **L'exécution**، **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص٢٩٧.

(٤١٢) **Poésies** (1920), dans **Poésie**, N.R.F., 1925, p. 335.

(٤١٣) قارن بما سبق، ص٤٥٢ وص٤٥٤-٤٥٥.

(٤١٤) **Poésies**, p. 339-340.

(٤١٥) *D'un ordre considéré comme une anarchie*، في **Le Rappel à l'ordre**, Stock, 1948, p. 255

(٤١٦) قارن بـ Mauriac, **Jean Cocteau ou la vérité du mensonge**, Od. Lieutier, Paris, 1945, p. 69؛ أمن أجل الرد على "موررياك"، أكد "كوكتو"- في "**يوميات مجهول**"- على الطريقة القاهرة لكيفية فرض القصيدة عليه؟ "كان هذا يقبض على رقبتي، ويجعلني أنحني على ورقتي، وكان علي أن أنتظر توقفات واستعادات الغازي الجهنمي، وأن أخضع للوظيفة التي كان يطالب بها حبري، من هذا الحبر الذي كان ينساب من خلال قناته ويصنع قصيدة (..) وفي اليوم السابع (كانت الساعة السابعة مساء)، أصبح الملاك هيرتيبيز قصيدة وحررني" (**Journal d'un inconnu**, Grasset, 1953, p. 52).

(٤١٧) قارن بـ **Le secret professionnel** ، في **Le Rappel à l'ordre**, p. 202-203 : "يمكن أيضا ترجمة سقطة الملائكة: مسقط الزوايا. فالكرة مصنوعة من خليط من الزوايا. وبفعل الزوايا، وبفعل الأطراف، تهرب القوة. وهو منطق معمار الأهرامات. فمسقط الزوايا يعني إذن: كرة مثالية، واختفاء القوة الإلهية، وظهور الاتفاقي والإنساني"، وقد تكررت الفكرة في **Journal d'un inconnu**, p. 46-47

(٤١٨) **Journal d'un inconnu**, Grasset, 1953, p. 47.

(٤١٩) **Journal d'un inconnu**, p. 81.

(٤٢٠) قارن بما سبق، ص٣٨٣.

(٤٢١) *Opéra*, dans **Œuvres complètes** de Cocteau, Margueron, Genève, t. III, p. 162.

(٤٢٢) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص١٣٥.

(٤٢٣) **السابق**، في الجزء المشار إليه سابقا، ص١٣٣.

(٤٢٤) *Opéra*, dans **Œuvres complètes** de Cocteau, Margueron, Genève, t. IV, p. 165.

(٤٢٥) **Le mystère laic**, 1928, p. 59.

(٤٢٦) كل شعري هنا . أنقل حرفيـــا

اللامرئي (لامرئي بالنسبة لكم)

مثلما يقول كوكتو في بداية *Opéra*, dans **Œuvres complètes**, t. IV, p. 97

(٤٢٧) *Par lui-méme*, **Opéra**, p. 98.

(٤٢٨) *La Toison d'Or*, dans *Opéra*, **Œuvres complètes**, t. IV, p. 122.

(٤٢٩) *Illuminations*, **Œuvres**, Pléiade, p. 188.

(٤٣٠) *Opéra*, dans **Œuvres complètes** de Cocteau, Margueron, Genève, t. IV, p. 131-138.

(٤٣١) مقدمة **Jean Cocteau**, Collection *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1945, p. 51

(٤٣٢) **Métabolisme poétique de Jean Cocteau** ، في العدد الخاص من **Empreintes** المخصـــــص للشـــاعر، مايو-يوليو ١٩٥٠، ص٣٩.

(٤٣٣) " **الجذع**"، *Opéra*, **Œuvers complètes**, t. IV, p.131 ؛ قارن بما يرد في " **القطار الموسيقي**" مـــن نفـــس الديوان:

لف المظهر الجانبي (للوجه)

على بكرة خيط

وهو موضوع شعري، وتخطيطي، أثير لدى "كوكتو".

(٤٣٤) Martingale، **مرجع سابق**، ص ١٣٦.

(٤٣٥) قارن بـــ"**إلى الحبر الأزرق**" السابقة، في الجزء المشار إليه سابقا، ص١٣٥؛ وفي "**حبر أحمـــر**" (ص١٥١): "أصبح دمي حبرا". وهو موضوع آخر يستعيده "كوكتو" بلا كلل شعرا ونثرا (قارن بـــــ *Par lui-méme* et *Les mauvais éléves*, dans **Opéra**).

(٤٣٦) **La fin du Potomak**, Gallimard, 1940, p. 99-100.

(٤٣٧) **Le Potomak**, Stock, 1924, p. 12.

(٤٣٨) قارن .بمورياك، **Jean Cocteau ou la vérité du mensonge**, Od. Lieutier, Paris, 1945, p. 129 (إشـــارة إلى "بنفسه" في " أوبرا":

كل شعري هنا : أنقل حرفيـــا

اللامرئي (لامرئي بالنسبة لكم).

(٤٣٩) **Journal d'un inconnu**, Grasset, 1953, p. 51.

(٤٤٠) "الشاعر يطيع أوامر ليلته" (مقدمة **Chevaliers de la Table Rond**).

الفصل الثـــالث

نظرات على الحقبة المعاصرة

بعد السيريالية: أهمية قصيدة النثر في جميع التوجهات المعـــــاصرة للشـــعر:

(١) الشعر الفوضـــوي

١) شعر التمرد و"تفكيك" اللغة. "أ. أرتو" وفكــــر مـــا قبـــل الكلمات. التمرد على اللغة: الحرفية. "بيشيت".

٢) خلق أسطور حديثة: "ل. ب. فارج". أســــطورة بـــاريس وقصيدة النثر: "جاماتي"، "ماك أوريان"، "ج. دي بوسشير".

٣) الشعر الفانتازي والحُلمي. عالم "ميشو". سرد فانتازي وســرد الحلم: "بيالو"، "ب.- ج. جوف".

٤) الدعابة. الدعابة والفانتازيا: "ميشو"، "بيالو". الدعابة والهزل: "م. سوفاج".

(٢) شعر الواقـــع

ريفيردي وتأثيره. "ب. شار" والواقع المجيد. "بونــــج" والـــرأي المبتسر عن الأشياء. "م. دي شازال". "ســـان-جـــون بـــيرس" والإخلاص لمفهوم الشعر.

لاشك أنني توقفت عند عام ١٩٣٠ في دراسة السيريالية "النضالية"[١] بطريقة اعتباطية إلى حد بعيد. والواقع أن "م. نادو" يذهب بعيدًا للغاية بكتابه "*تاريخ السيريالية*"[٢]؛ ويمكننا القول إن قصائد نثر "موريس بلانشار" ("*سارتروفيل*"،١٩٣٦، و"*مروج أفروديت المشقوقة*"، ١٩٤٢)، وقصائد "جوليان-جراك" ("*حرية كبيرة*"، ١٩٤٦)، تُدرج- على سبيل المثال- في سلالة السيريالية: قصائد الأول، ذات الغنائية واللون:

خلال أمسيات الريح الكبيرة كان صوت المسجونين يمر عبر المدينة، وأناشيد الحرية تمر عبر الأفواه المغلقة، وعلى كل حجر ينتصب ثعبان، ينتصب محارب، شرارةٌ في روعة الريح.[٣]

وقصائد الثاني ذات الإعداد الأكثر تمحيصًا[٤]، والجمال المتحذلق إلى حدٍّ ما- تستدعي المطر، "الحسابي المخشخش لدرع الكريستال"[٥]، أو "الطريق اللبني للثلج" الذي يضيء "العالم من أسفل"[٦]. ونستطيع ذكر أسماء أخرى (من قبيل "أ. بيير دي منديارج"، الذي يحتوي ديوانه "*في الأعوام الكريهة*"[٧] على بضع قصائد نثر ذات إلهام سيريالي للغاية، مثل "*براكين القطب*" أو "*الطريق الشمالي*")؛ وعلينا أن نعترف على نحو خاص- مع "جايتان بيكون"- أن السيريالية "ماتزال أيضًا هي شعرنا دائمًا"، إلى حد كبير، بمعنى أن "كل شعر، في الوقت الراهن، يريد أن يكون شيئًا آخر سوى قصيدة، صناعة إيقاعية، لعبة مسالمة للصور والكلمات: اختلاط محتدم بالحياة"[٨]. وينبغي -رغم هذا- أن نذكر أنه منذ عام ١٩٣٠ (تاريخ نشر "*البيان الثاني*" لبريتون) تفككت المجموعة السيريالية الأولى؛ ولم تعد "دروس" الساعات الأولى، والكتابة الآلية، والتلاعب بالألفاظ، تمارس كثيرًا إلا من جانب بعض المتحمسين؛ فقد تحول كثير من الأتباع إلى السياسة أو- وهو الأخطر- إلى "الأدب". لكن إلى جانب السيريالية، ظهرت اتجاهات شعرية جديدة، وأحيانًا ما وُلدت من السيريالية أو استرشدت بها. وفي هذا الفصل الأخير، غير المكتمل والتقريبي بالضرورة، مادام ينبغي أن نذكر فيه الشعراء الذين مايزال أغلبهم على قيد الحياة، يكتبون ويجددون أنفسهم، لا أريد أن أرسم اللوحة التفصيلية للنشاط الشعري من عام ١٩٣٠ إلى وقتنا الراهن، بقدر ما أشير إلى المكانة التي تحتلها قصيدة النثر في التجليات الرئيسية لهذا النشاط، وأوضح كيف ارتبط هذا النوع الهيولاني بأكثر مظاهر الشعر تنوعًا في هذه السنوات العشرين الأخيرة.

فقصيدة النثر تصبح، أكثر فأكثر بعد عام ١٩٣٠، شكلاً شعريًا ذا أهمية من الدرجة الأولى، ولا يستجيب للطموحات التقنية بقدر استجابته لينابيع إلهام جديد. فبعد عــام ١٩٣٠، لم تعـد قصيدة النثر تُعامل باعتبارها "نوعًا" مستقلاً، وضربًا من تمارين إثبات البراعة؛ فهي أحد الأشكال، وليست الأقل استخدامًا، الذي يمكن للعمل- خلال تأليفه- أن يطالب به، إلى جـانب الشـعر التقليدي والشعر الحر. والواقع أن نوعًا من صدمة التراجع قد وقع بعد الهجوم السيريالي الكبـير، وعاد بعض الشعراء (مثل "دينو" أو "أراجون") إلى سحر الشعر الموزون، مدفوعين بفعل الظروف، أو بفعل مزاجهم الشخصي. لكن مبدأ الحرية الشكلية أمر واقع حاليا إلى حد بعيد: وإزاء شـعراء يظلون مخلصين للشعر التقليدي، يستخدم آخرون، حسب الضرورة الداخلية للقصيدة، الشعر الحر، والآية، والنثر، أحيانًا بشكل متعاقب داخل نفس القصيدة، وأحيانًا بشكل تبـادلي؛ ولا يشـعر آخرون أيضًا بالارتياح إلا في النثر، رغم أنهم يكتبون قصائد حقيقية.

ومن المستحيل هنا أن نذكر كل الشعراء المعاصرين الذين كتبوا أو يكتبون قصـائد نـثر، وتقدم لنا مختارات "الشعر الحي" في جزئها الثاني، نخبة من تسعة وعشرين اسمًا[٩]، وبعض هـذه الأسماء موجودة، مع أسماء أخرى أيضًا من شعراء النثر، في موجز "مختارات الشعر الفرنسي منـذ السيريالية"، الذي يصرح "م. بيلان" في بدايته:

> إن الشعر الذي يسحرنا تجدده يبدو في الرؤيا الداخلية التي تعبر عنها بإتقان غنائية واحد من قبيل رونيه شار، وابتكارات واحد من قبيل ميشو، أو حتى التحليل المنهجي للواقع الأكثر موضوعية (ومن هنا يكمن هدمه) لواحد من قبيل فرانسيس بونج، أكثر مما يبـدو في الإيقاعات الخارجية تمامًا التي يدرسها فن النظم[١٠].

ولاضطراري للتحديد، سأكتفي إذن بالشعراء الكبار والراسخين الآن، أو الشعراء الذيـن أعتقد أنهم يحددون أكثر المظاهر لفتًا للانتباه في الشعر المعاصر. ومثلما يحدث دائمًا، سيُطرح نفس السؤال: لماذا اختاروا النثر؟ وسنرى كل مرة أنه كان هناك- بالنسبة لهم- شيء مختلف للغايـة في النثر عن الشعر- شيء ما لا يُختزل في الشعر: إمكانيات، ونبرات، وبنية تتيح لهم التعبير عن رؤيـة خاصة للعالم. وإذ لم يعد الأمر يتعلق عمليًا الآن بقصيدة "المقاطع"، أو بتقنيات شـكلية تمامًـا، فيمكننا الاستمرار في تمييز الاتجاهين الكبيرين في قصيدة النثر، اللذين قاداها دائمًا نحـو القطبـين المتعارضين: الاتجاه *الفوضوي*، الذي ساهم تأثير السيريالية في تطويره؛ واتجاه سـأسميه *مُنظِّمًـا* organisatrice، يميز حاليًا- على عكس الاتجاه السابق- الرغبة في التوافق مع الواقع والتفاؤل. لكـن في ظل غياب أية "مدرسة"، وأي تجمع، تتأكد كل ذاتية وتنعزل في طرقها الخاص، مما يجعل كـل محاولة للتصنيف اعتباطية تمامًا. ورغم هذا، سأحاول أن أجمع- في البداية- المظاهر الرئيسية للشعر الفوضوي واللاعقلاني، لأنتقل بعد ذلك إلى الشعراء الذين يتميزون بالعودة إلى الواقع، ومفـهوم الشكل، وبالتالي بالصرامة، في آن.

(١) الشعر الفوضـــوي

"إن حشود الكلمات المفككة بشكل حرفي التي حرص "دادا" والسيريالية على أن يفتحـــا المجال لها، بقدر المستطاع، ليست من النوع الذي يتقهقر عبثا إلى هذا الحـــد"، حســبما كتــب "بريتون" عام ١٩٣٠ في "*البيان الثاني*". لقد بدأ الإنسان بـــــ"النظـــر بذهـــول" إلى الكتــب واللوحات والأفلام السيريالية؛ "وهو يحيط نفسه بها الآن ويوكل إليها على اســـتحياء إلى هـــذا الحد أو ذاك، الاهتمام بإثارة الاضطراب في طريقته في الإحساس"[١١]. والواقع إن السيريالية قـــد بدأت - خلال هذه الفترة - في نشر الخمائر الثورية لا في فرنسا فحسب، وإنما أيضًا في الخـارج. ومن المفيد أن نرى، بالضبط في عام ١٩٣٠ هذا، مجلة "*كاييه دي سود*" وهي تعيد نشـــر بيـــان للشعراء الشبان الأمريكيين الذين يرون، ضمن أشياء أخرى، أن على الســـرد ألا يكـــون مجـــرد حكاية بسيطة، وإنما "عرضًا لتحول الواقع"، ويطالبون بـــ"الحـــق في تفكيـــك المـــادة الأوليـــة للكلمات"، واختراع الكلمات، وحق إهمال تركيب الجملة، واعتبار الكلمة وحـــدة مســـتقلة. ويعلنون أن "الزمن طغيان ينبغي إزالته"، وأن "الكاتب يُعبر ولا يُبلغ"[١٢]. ثمة هنا، مثلما يضيـــف "بريتون" الذي يردد هذه التصريحات، "موقف عمل". إنه إبطال الأوامر الفنية والمنطقية: فالشـــعر يصبح مسعًى ضد العقلانية، فوضويًا، يثير الاضطراب عن عمد في الأفكار المسلَّم بهـــا والطـــرق القديمة في التفكير؛ وهو- على نحو جوهري- *تمرد* **ضد ما هو كائن**. وفي فرنسا نفسها، خـــارج المجلات السيريالية بحصر المعنى، نرى مجلةً مثل "*كوميرس*" (التي يديرها "فارج" و"فاليري لابـــرو" و"بول فاليري") تتلقى- في نفس الفترة تقريبًا- لا نصوصًا سيرياليةً فحسب، بل أيضًا نثريـــات مدمِّرة بشكل معقول لآرتو وميشو وبريفير، على سبيل المثال[١٣]. فشعر التمرد والفوضوية يجـــد تعبيره الطبيعي، بلاشك، في النثر (أو- إذا شئنا- في "قصيدة النثر" بالمعنى الواسع للكلمـــة)[١٤]: تعبير يبدأ من صرخة التمرد الخالصة إلى محاولة "خلق لغة" أو "تفكيك المادة الأولية للكلمـــات"، إلى السرد الفانتازي أو الحلمي، إلى أكثر أشكال الدعابة تخريبًـــا. مـــن هنـــا، يعـــثر الشـــعراء

والسيريالية، ويستعيرون الطرق التي رسمها "رامبو" و"لوتريامون".

١) شعـــراء التمرد و"تفكيـــك" اللغة

ويصاحب التمرد على "الوضع الإنساني"، بالنسبة لكثير من الشعراء الذين يستفيدون مـــن التحرر السيريالي، تمرد على القوانين المنطقية للغة، وعلى طرق الحديث الجاهزة (والتفكير بالتـلي). وسبق أن ذكرت، كمثال على الشعر الفوضوي حيث الكلمات "ليست كلمات إنسانية"- شـعر "إيميه سيزير"، وهو شاعر زنجي كبير اكتشفه "أندريه بريتون"[١٥]؛ وأعمال "ســـيزير" ســـيريالية بالتأكيد- لكنها سيريالية "ديناميكية"، يعصف فيها جنون التمرد- الذي يجد للتعبير عـــن نفســـه الصور المتوهجة، والجمل الممزقة التي تتصادم فيها الكلمات بعنف. لكن قبل ذلك بكثير، كان شعر "أنطونان أرتو"- برغم اختلاف عالمه- قد عبَّر عن نفس الرفض للتحالف مع تساهلات التعبير.

أنطونان أرتو وفكر ما قبل الكلمات

يبدو "أرتو"- الذي طرده "بريتون" منذ عام ١٩٢٦ من المجموعة السيريالية، لأن موقفـــه لم يكن "خالصًا" إلى حد بعيد- أكثر المتمردين نقاءً من كل التشوهات. فهو يرفض بشـــكل تـــام وببساطة الوضع الإنساني، ويُعلن أنه *"غير مشروط"* (وهو عنوان أحد مؤلفاته): "أستطيع القـــول، أنا، حقًا، إنني لست في العالم وإن هذا ليس موقفًا فكريًا بسيطًا"، مثلما يكتب إلى "ج.ريفيـــير": وعندما تحدث عام ١٩٤٧، قبل وفاته بقليل، في "فيو كولومبييه"، أمام مستمعين نتعرف فيهم على "جيد" و"بريتون" وعدد من أصدقاء "أرتو"، يعترف "جيد" "أنه أرغمنا علي الدخـــول في لعبتـــه المأساوية في التمرد ضد كل ما هو مقبول منا، وظل بالنسبة له الأكثر صفاءً، ولا يُغتفر .. شـعرنا بالخزي من أن نأخذ مكانًا في عالم حيث الرفاهية فيه مُشكِّلة من الشبهات"[١٦].

لا شيء أقل "أدبية" من مؤلفات "أرتو"، إذا ما كان يمكننا الحديث عن مؤلفات بصدد هذه النصوص الحارقة، المنبثقة من خبرة داخلية مؤلمة. "حيث يقترح آخرون مؤلفات، لا أدعي شـــيئًا آخر سوى إظهار روحي"، مثلما يصرح في بداية *"مركز الدائـــرة"*[١٧]. وهـــو يرفـــض، شـــأن السيرياليين، وضع تراتبية لملَكاته، ومنح المكانة الأولى للعقل والذكاء؛ إنه يقترح "أنا" في قـــالب واحد: "فلنعذر حريتي المطلقة. أرفض لنفسي أن أقوم بالتمييز بين أي من دقائق نفسي. لا أعترف بفكر التصنيف"[١٨]. يصدر هذا الموقف الفوضوي، مثلما لدى السيرياليين، من رفـــض تقطيـــع الكائن الداخلي.

لكن- مع التمايز عن السيرياليين، الذي يعتقدون أنهم يلتقطون، من خلال أداة الكتابة الآلية،

ما يقال "في الممرات المظلمة للكائن"[١٩]، ويستوفون كنوز الكائن السحيق- ينغمس "أرتو" ويضيع في هذه المتاهة الداخلية. وبينما يكشف "بريتون" وأتباعه تيارات الحلم، والكلمات، والصور الـتي تعبر أعماق الحياة الذهنية، ويعتقدون أنهم يلتقطون فكرهم هكذا في الحالة الجنينية، ينغمس "أرتو" على العكس في الباطن، ويسعى- بيأس، دون أن يصل أبدًا- إلى اللحاق بفكرته، السابقة على كل تعبير، والانسلال إلى "مادة واقعها":

> يقولون لي إنني أفكر لأنني لم أكف تمامًا عـن التفكـير ولأن فكري، رغم كل شيء، يتماسك في مستوى معين ويقدم من حين لآخر براهين وجودي، التي لا يراد الاعتراف بأنها واهية وتفتقر إلى الأهمية. لكن التفكير بالنسبة لي شيء آخر غير ألا أكون ميتًا تمامًا، فهو الاندماج في كل اللحظات، هو عدم الكف في أية لحظة عـن الشعور بوجوده الداخلي، في الكتلة غير المصاغة لحياته، في مـادة واقعه، هو الشعور دائمًا بأن فكره مساوٍ لفكره، أيًا ما كانت مـن ناحية أخرى مثالب الشكل القادر على منحه له.

مثلما يكتب في نص رئيسي من "*مركز الدائرة*"[٢٠].

ويمكننا أن نتخيل عندئذ إلى أي حد هي صعبة، ومتناقضة ظاهريًـا، محاولـة أن نـترجم بالكلمات حالات ذهنية غير قابلة للوصف أبدًا، مادامت سابقةً- بالضبط- علـى أي "تجميـد" للفكر في كلمات. فأرتو لا يبحث عن كتابة "قصائد"، بل بالأحرى عن تقديم كشف حسـاب لتجربة داخلية لا معادل لها في اللغة؛ وكي يمررها على المستوى اللغوي يلجأ إلى كل الوسـائل، مستخدمًا - على سبيل المثال - المفردات المادية لوصف حالة ذهنية:

> كان الفضاء يرمي قطنه الذهني المترع حيث لم تكن أية فكـرة قد اتضحت ولا أعادت حمولتها من الأشياء. لكن رويدًا رويـدًا، دارت الكتلة مثل غثيان غريبي وقوي، نوع من سائل دموي نبـاتي ودائري ..[٢١]

لكننا نشعر- خلال هذه الجهود- بعجز الإنسان الذي يصفه "باولو أوتشيللو" بأنه "في حالة تخبط وسط نسيج ذهني شاسع، حيث فقد كل طرق روحه، وحتى شكل وارتكاز واقعـه"[٢٢]. وسيكتب "أرتو"، في نهاية حياته، مقارنًا نفسه بفان جوخ الذي يصف هذيانه قائلاً: "أنا أيضًا مثل فان جوخ المسكين، لم أعد أفكر، لكنني أقود كل يوم- عن كثب أكـبر- فورانـات داخليـة رائعة"[٢٣].

ورغم هذا، وإذا افترضنا أن القصيدة ليست بناءً فنيًا خاضعًا لبعض القواعد، وإنما هي عرض

لعالم داخلي في لغة أصيلة بشكل كامل، وتتمتع بقوة إيحائية مجهولة، فعلينا الاعتراف بأن "أرتو" يخلق شكلاً شعريًا جديدًا: ولأنه مجبر- إذا جاز القول- على أن "يخلق" لنفسه "لغة"، وأن يخضع جملة النثر لضلالاته (لم يستخدم كثيرًا النظم، الأقل مرونة)، فهو يخترع شكلاً مدهشًا ليدفع القارئ إلى المشاركة في حالاته الواعية. يكتب "آ. أداموف" "إن الجملة لا تصدر فحسب صريرًا بشكل غير إنساني، وتتكسر، وتتهدم، لكنها تنتظم على مستوى أعلى، أقل ما يمكن قوله عنه إنه يتيح أصداء لم تشهدها القصيدة أبدًا حتى الآن"(٢٤). وهذا الشعر، الغريب عن كل "مؤثر" فني أو أدبي، يؤثر من خلال قوته الصدامية؛ وهو يؤلف شكلاً خاصًا من الغنائية لن يترك أحدًا لامباليًا.

وينبغي أن نضيف أن تمرد "أرتو" على الوضع الإنساني هو تمرد على جميع أشكال التعبير الإنساني في نفس الوقت، ولاسيما على اللغة. ثمة طلاق، في الحقبة الحالية، بين الحياة التي ينبغي عليها أن تمنح الكلمات نسغها، والكلمات التي نستخدمها، التي لم تعد سوى أشكال مفرغة، متصلبة. "وإذا كانت علامة الحقبة هي الاضطراب، فإنني أرى في أساس هذا الاضطراب قطيعة بين الأشياء والكلمات والأفكار والإشارات التي تمثل تقديمًا لها"، مثلما يكتب في "*المسرح وقرينه*"(٢٥)، "كل الكلمات مجمدة، غارقة حتى عنقها في دلالتها، في مصطلحاتها التخطيطية والقاصرة"(٢٦). وهي الفكرة التي سيعبر عنها بقوة متزايدة في أعماله الأخيرة، ولاسيما في "*خطاب ضد القبلانية*"، حيث يكتب:

لماذا يفعل عالم مثل هذا، سأقول أيضًا بهذه الدرجة من الغباء،
هذا العالم الأبجدي، الحسابي والألفبائي،

ولم لا يكون عالمًا بلا أرقام ولا حروف، مصنوعًا فحسب من أجل الأميين الذين لم يعرفوا أبدًا الحساب،

يام كامدو	yam camdo
يان دابا	yayan daba
كامدورا	camdoura
آ دابا رودو	a daba roudou

مَن لا يرى الآن بالضبط أن هذا الإطار المتأصل من الأرقام والحروف الذي انتهى بخنق الإنسانية وضياعها بصورة وراثية.

لصالح ماذا، ومَن، ومن أجل مَن وماذا ؟(٢٧)

ومثلما نرى، يذكرنا تمرد "أرتو" بتمرد الدادائيين والسيرياليين على الكلمات التي تخوننا، التي

تسجننا في الأطر الجاهزة للغة. لكن اهتمام السيرياليين للكلمات كان أقل من اهتمامهم لكيفية استخدامها؛ وأرادوا "إعادة الكلمة الإنسانية إلى براءتها وفضيلتها الإبداعية الأصلية"[٢٨]؛ وتبنوا موقفًا **قبلانيًّا**[٢٩]. أما "أرتو"، فهو لا يأمل- بتركه الكلمات تتداعى في حرية، خارج سيطرة الوعي- أن تعثر على قوتها البدائية؛ فهو لا ينتظر شيئًا من الكلمات: "إنني أكتب للأميين"، حسبما يصرح[٣٠]. فهدفه النهائي هو التمكن من الاستغناء عن اللغة، واللحاق بـ*الفكر فيما قبل الكلمات*.

التمـرد على اللغـة

هكذا نصطدم، مرةً أخرى مع "أرتو"، بمشكلة التعبير[٣١]: مشكلة أليمة للفنان الذي يمكن أن ينقاد نحو انعقاد لسان حقيقي إزاء عجز الكلمات، نحو "لم أعد أستطيع الكلام" لرامبو، ونحو رفض لاستخدام اللغة. وإذا ما تم تعميم موقف متطرف إلى هذا الحد، فستلغى بالتأكيد كل إمكانية للشعر. لكننا نلاحظ، دون التوغل بعيدًا، أن التمرد على اللغة هو إحدى السمات المميزة للشعر الفوضوي المعاصر، وأن محاولة "إيجاد لغة" لم تصحبها أبدًا من قبل إرادة هدم كهذه لا إزاء قواعد النحو والمنطق فحسب، بل أيضًا إزاء الكلمات نفسها. فالكُتاب يخترعون كلمات جديدة، مثل "فارج"[٣٢]؛ وهم يقترحون استخدام "كلمة محل أخرى"، مثلما تفعل إحدى شخصيات "ج. تاردو" التي تفكر في إصدار مرسوم "ثورة فوضوية للغة"[٣٣]، و"إعادة توزيع الكلمات" حسب "الإصاتة المحاكية" لكل منها[٣٤]؛ فهُم (الكُتاب) يفككون الكلمات، ويفتتونها، ويعيدون عجنها مثلما في بعض قصائد "ميشو"[٣٥]؛ لينتهوا إلى تفتيت الكلمات إلى عناصر بسيطة ويصلوا إلى "*الحروفية*".

ومن قبل، قدمت لنا أكثر قصائد "تزارا" فوضويةً حالة من التفكيك السابقة على اللغة[٣٦]. ومع "الحروفية" أو "الحرفية"، تهجر اللغة كل طابع عقلي وكل إرادة دالة لتصبح موسيقى محاكية خالصة: "الحروفية هي الفن الذي يقبل مادة الحروف المختزلة التي أصبحت نفسها ببساطة (لتُضاف أو تحل محل العناصر الشعرية أو الموسيقية بكاملها) والذي يتخطاها كي يصب في قالبها أعمالاً متوافقة .."، مثلما يصرح "إيزيدور إيزو"[٣٧]. وفي "القصائد" الحروفية لن تتحقق الوحدة في الجملة بالطبع، مادام لم تعد هناك جملة ولا كلمات؛ لكن الحروف تنتظم في وحدات إيقاعية يمكن تسميتها "أبيات". ولن أتوقف عند ذلك أكثر مما ينبغي، إلا للإشارة إلى أن محاولة "إيزيدور إيزو" لم يكن لها فائدة سوى الفوضوية العابرة ومعاداة العقلانية. فعلى الصعيد الشعري، من الواضح للغاية أن "الشعر" الحروفي لا يمكنه إلا أن ينتهي إلى الفشل. وإن لم يعد ممكناً للقصيدة أن تكون سوى انسجام محاكاتي، وإذا ما تخلت عن القيمة الإيحائية والإبداعية للكلمات، فالموسيقى

تصبح أفضل عندئذ. فالشعر، مهما فعلنا، مرتبط باللغة بشكل لا فكاك منه.

وبسذاجة ما أيضا، يتمرد "هنري بيشيت" على الشعر عندما يصرح برغبته في أن يكون لاشاعر: "فمادام الشعر الحالي لا يعدو أن يكون لعبة قرود رسميين أو أشخاص متخلفين عقليا يلهثون في نهاية المهازل، والسلم القصير إلى السياسة، والسباق في المديح .. سأكون لاشاعر"(٣٨). والطريقة الحقيقية لأن تكون لاشاعر هي الكتابة في أكثر أشكال النثر الممكنة ركاكة وتسطيحا. والواقع أن "لاقصائد نثر" بيشيت هي أيضا محاولة لهز وتمزيق وإعادة اختراع اللغة من أجل العثور على مؤثرات شعرية جديدة: ومرة أخرى، "يرتمي" **الإرهابي** "في قلب اللغة لأنه أراد تجنبها"، حسب تعبير "بولتان"(٣٩) (الذي يرى أن "بيشيت"- من ناحية أخرى- يبدو سعيدا إلى حد مفرط لأنه يائس، ويصفه بخبث شديد بأنه "شاعر- ملعون- من- ناس- العالم"(٤٠)). والمؤسف أن حلي "بيشيت" ليست من صنعه حقا: فقد استفاد، وربما بشكل مفرط، من محاولات "دينو" والسيرياليين عندما يكتب: "أنا أجلجل. وأتوق. أنا كلب بحر فضي. أطلق إعصارا حلزونيا مثل شتوكا"(٤١)، أو "أغادر بومبي مثل منغولي فخور. القمر أصلع. إضراب في مكان العمل. أنت تجعلني أحس بالغربة. مفتاح الأرض. أرجوحة بهلوان. خيال المآتة المحتشم يخلع ملابسه عندما يجيء الليل، إلخ.."(٤٢)؛ ويستعيد أيضا "فارج" و"رامبو" بشكل مفرط للغاية في أغلب الأحيان:

> بدل الأطفال السيوف الخشبية. صوبت بقوة على قوس قزح،
> وأتلفت السحب. شعرت بالخوف من الشفافية، والدم، والكتابة.
> وغسلنا القرى التي خدشتها العاصفة بالأحراش السوداء. أرجأنا
> الوداعات، إلى المداعبات(٤٣).

هكذا (رغم بعض النجاحات اللفظية، ورغم المواهب الغنائية الواضحة)، تفتقر هذه القصائد، التي كادت أن تكون فوضوية من جراء المبالغة في النزعة الفردانية، إلى بعض الفردية. فنحن أمام لقى لا أمام شعر.

ورغم الأهمية التي يمكن أن يبدو عليها التمرد "الميتافيزيقي" في ذاته على اللغة، فلا يكفي وحده لخلق شعر: فحركته مدمرة بشكل مفرط، ولا يتم الحكم على شاعر بما يدمره، بل بما يخلقه.

لكن ثمة أشكالاً من شعر **النثر** تستخدم، على النقيض، اللغة الدارجة لترجمة رؤيا للعالم فردية بجرأة، وتستمد قوتها الشعرية لا من الكلمات وإنما من العالم نفسه الذي تدخلنا فيه. عندئذ، ننتقل من شعر فوضوي بفعل **الشكل** اذي تم تبنيه، وتشويش الكلمات واللغة، إلى شعر مكتوب في نثر بلا مؤثرات وبلا "نزعة إرهابية"، فيتجلى فوضويًا بفعل **جوهره**، وبفعل رؤيا "مشوشة" للواقع

---

* قاذفة قنابل ألمانية.

(ويحدث- فضلاً عن ذلك- أن نرى لدى نفس الشاعر، على سبيل المثال لدى "ميشو"، تتابع أو ترابط الشكلين، تشوش اللغة وتحوُّل الواقع).

ونجد في هذا الشكل الثاني أنواعًا محجوزةً حتى الآن للنثر الحقيقي، مثل السرد أو الوصف التعليمي، وقد تحولت وارتقت إلى المستوى الشعري، وبالتحديد بقدر ما تكون مشحونةً بهذه القوى "المزعجة"- التي أشاعت السيريالية غالبيتها: الفانتازي، والعبثي، والدعابة. لم يعد في الشعر المعاصر الحد الفاصل القاطع بين الفانتازيا الجديدة، على سبيل المثال، وقصيدة النثر: ولا معايير سوى الإيجاز، والتركيز، وتقنية خاصة أيضًا: إنها طريقة معينة في ترك السرد بلا خاتمة، وتقديم شيء ما أو حالة ذهنية منفصلة، بما يجعل النص شعريًّا بـ"*عزله*"، بإحاطته بهامش، وفصله عن الزمان والمكان الذي ينبغي أن يحيط به بشكل طبيعي. لكننا لن نستطيع أن ننكر حاليًّا لا وجود تأثير متبادل فحسب، وإنما انصهاراً في أغلب الأحيان بين بعض أنواع النثر وقصيدة النثر: وسأعاود الحديث حول هذه الملحوظة الهامة فيما بعد.

وسنكتشف، عند الدراسة المطردة المظاهر الكبرى التي اتخذها هذا الشعر: خلق أسطورة حديثة- الشعر الفانتازي أو الحلمي- الدعابة، التي ينبغي البحث هنا عن جذورها ومقدماتها في الحكاية، والسرد، والأقصوصة، والرواية نفسها.

٢) خلق أسطورة حديثة

والواضح، على سبيل المثال، أن الكُتاب لم ينتظروا عام ١٩٣٠ كي يبثوا قوةً شعريةً في النثر بإدخال الغرائبي في السرد. ومنذ عهد بعيد، ينعون فقر الشعر الكلاسيكي، الخاوي من الروح الأسطورية التي كانت تنعشه في الأزمنة البدائية. فلم تعد الأساطير القديمة تحادث أرواحنا، على الأقل في شكلها الكلاسيكي؛ ونحن نحتاج، كي نعيد إلى الشعر وظيفته الكبرى كـ"خالق للأساطير"[٤٤]، إلى **أسطورة حديثة**. ومنذ القرن التاسع عشر، ثمة شعور بوجود تعارض بين هذه الأساطير الجديدة لعهدنا الحديث والأشكال الصارمة التي استخدمت قوالب لأساطير الماضي: وحده النثر، كشكل أكثر حرية، أكثر "انفتاحًا"، وأقل ارتباطًا بالاعتبارات الشكلية الخالصة، من (ارتباطه) بإبداع مناخ أو "نغمة" خاصة، هو الذي يمكنه تلقي هذه الأساطير. فمن خلال نثر الرواية (من "*البؤساء*" إلى "*خفايا باريس*")، ومن خلال نثر الأقصوصة (من "إدجار آلان بو" إلى "بودلير" فالمعاصرين)، تتطور الأساطير الجديدة عن الحياة المدينية[٤٥]. هذه الأشكال، وقد تم تصفيتها من عناصرها النثرية، ستصبح قصائد نثر بطبيعة الحال.

وقد بذلت السيريالية الكثير، برغبتها في إيجاد معنى "الرائع" الذي جففته العقلانية، من أجل إرهاف حس أرواحنا إزاء هذه الأسطورة الحديثة. ويكتب "أراجون" عام ١٩٢٦، كمدخل

لـ"*فلاح من باريس*"، "مقدمة إلى أسطورة حديثة"، ويصرح أن "أساطير جديدة تولد تحت كل خطوة من خطواتنا"(٤٦). وهو يكتشف، في بعض أحياء باريس، وبشكل خاص في ممر الأوبرا، "الضوء الحديث للغريب"(٤٧): دكان بائع القصب، يستحم في "ضوء مُخضر، تحت مائي بطريقة ما"(٤٨)، ومحلات مصففي شعر السيدات، وبيوت الدعارة، والمقاهي حيث الصور "تتدلى مثل قصاصات الورق الملون"(٤٩)؛ إنه عالم الخوارق، بلا قرار، مليء بالرقى الغامضة، ينفتح أمام الشاعر ويعيده إلى العجائب البدائية: "أستحق الشنق حقًا إن كان هذا الممر شيئًا آخر سوى منهج لتحرير نفسي من بعض العراقيل، ووسيلة للوصول إلى ما هو أعلى من قواي في مجال لايزال محظورًا"، حسبما يكتب(٥٠).

ومع أن "م. شابلان" قد أدرج بعضًا من أكثر تطورات "أراجون" إثارةً للدهشة في مؤلفه "*مختارات من قصيدة النثر*"(٥١)، فلن نستطيع الحديث عن قصيدة نثر في "*فلاح من باريس*": فهو نثر شعري بالأحرى، لكن العجائب نفخت فيه إلى حد أن يقترح هو علينا أيضًا "منهجًا" من أجل تحريرنا من العراقيل العقلانية، كي نصل "إلى مجال لايزال محظورًا". ولنُشر إلى أن مبدأ هذه الأسطورة المدينية نفسه قد ألهم كتابًا من قبل مثل "لافيسيير"(٥٢)، ومن قبله "بودلير. فلدينا هنا أحد الموضوعات الأساسية للشعر المعاصر: فالأمر يتعلق بالانطلاق من الواقع الحديث المألوف، وبشكل خاص ذلك الذي نلتقي به كل يوم في المدن الكبرى ("المدن الهائلة" لبودلير)، بما يجعلنا نشعر تحت المظاهر اليومية بشيء ما خفي، غامض هو "الوجه الآخر للواقع" الذي تحدث عنه "بريتون"(٥٣). فملاك "العجيب" يحوم حول هذه المشاهد المدينية

حيث كل شيء، حتى الهول، ينقلب إلى رُقى(٥٤).

محطات القطار هذه، وهذه الممرات، وهذه الزوايا المظلمة، التي يشبه المارة فيها الأشباح، حيث أكثر اللقاءات غرابةً تشبه إرادات القدر، وحيث يلتقي "فيسيير" مع "آنّا ستيل"، و"بريتون" مع "ناديا". ولهذه الأسطورة الحديثة أبطالها، المنبثقون من الظل والظلمة في أغلب الأحيان (عاهرات امتدحهن "بودلير" و"شووب" و"لافيسيير" و"كاركو"، وقطاع طرق ومحتالون، وإشراقيون مثل "ناديا")، هذه الأماكن العالية (نعلم الدور الذي لعبه "برج سان-جاك" في أسطورة "بريتون" و"مقهى سيرتا" في أسطورة "أراجون")، وهذه العمليات السحرية (وعناصرها الأفيون والحشيش، والتنويم المغناطيسي، وكشف الطالع بالكوتشينة ..). وقد استطعنا من قبل اكتشاف هذا الوريد الإلهامي في روايات كهذه مثلما في "*خفايا باريس*"؛ لكنها ستزود شعر النثر بحصر المعنى بوسيلة نجاح ثرية للغاية: وينبغي أن نضيف بجانب اسمي "لافيسيير" و"كاركو" أسماء "فارج" و"ج. دي بوسشير" و"ماك أورلان"، وأسماء أخرى أيضًا.

ج. ب. لافارج، جوّال باريس

بعد تواطؤ قصير مع المجموعة السيريالية، انفصل "فارج" عن الحركة، وأخذ- علم ١٩٢٤- اتجاه مجلة "*كوميرس*" مع "بول فاليري" و"فاليري لابرو". وفي قصائد النثر التي قدمها إلى "*كوميرس*" وجمعها فيما بعد في كتاب، سنرى مظهرًا جديدًا للشعر الفارجي[٥٥]، مظهرًا مزدوجًا بالأحرى؛ إذ أحيانًا ما يتسع (الشعر) حتى منظورات كونية (*"انتفاخ"*، *"كثافات"*)، وأحيانًا ما يقودنا- عبر أساطير باريس- من عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٥٠. في البدء ساد المظهر الأول (يعود تاريخ *"انتفاخ"* إلى عام ١٩٢٨، و*"كثافات"* إلى عام ١٩٢٩)، في الوقت الذي أخذت فيه لغة "فارج" قوةً وروعةً لفظيتين غير متوقعتين. وفيما بعد، سيصبح "فارج"، أكثر فأكثر، "جوّال باريس" (*"حسب باريس"*، ١٩٣١؛ *"جوّال باريس"*، ١٩٣٩؛ *"تعرجات نمر"*، ١٩٤٦). لكن من الصعب - في أغلب الأحيان - فصل هذين العنصرين عن الأسطورة الفارجية: فالرؤيا المحوِّلة التي تولد بمناسبة حلم يقظة عن الأتوبيس، أو من نزهة في الشارع الكبير، توسع من الواقع في المكان والزمان: فالأتوبيس يصبح حيوانًا غريبًا من عصر ما قبل الطوفان، "ماموث غريب"، مستمد من أرض جيولوجية، مغطاة بصفائح من الميكا المنضَّدة، بفعل "بيجماليون عالم الحفريات"[٥٦]؛ وعربة جياد "فياكر" التي "لابد أنها كانت في البدء مخلوقًا متحولاً"، يرسم لنا "فارج" مبحث نسلها المدهش[٥٧] (كان "فارج" في شبابه يرتاد باستمرار "المتحف" ويعكف على علم زيمرمان في الحفريات[٥٨])؛ ويؤدي بلاط العاصمة إلى خيالات هاذية، ومشاهد كابوسية: "تصعد امرأة، الشعر مستقيم، والتنورة ملتفة مثل رأس شمعدان .. وآخرون منغرسون في حاجز مسامي، وممتصون مثلما من نشاف"[٥٩]. وها هي كيفية وصف "فارج" لهذه "الجغرافيا الغامضة" لباريس:

> بالنسبة للإنسان الذي يريد أن يتعب نفسه، مثلما بالنسبة للشاعر الجيد ذي النعل الحديدي، باريس مدينة مثيرة للفضول، لها تعرجاتها، وانقطاعاتها، ومناطقها الواطئة، وأجزاؤها المغلقة أمام عربات الكارو ونزعتها النارية (...) هناك أحياء في مفترق طرق وأحياء مسكونة بالأشباح، بحيوانات النمس المجنحة الكبيرة مثل زرافات، وشوارع تنفجر مثل يرقة بعوض الحُمى الصفراء، وتقاطعات طرق تمتلئ بالمارة الذين يتعلقون بالبيوت مثل أشباح، وطرق مسدودة مكتظة بالحشرات المجنحة (...)؛ أحياء تفوح برائحة اللحم، والتجليد، ودبغ الجلود، والزبادي، والحرث، أو القراض. وأحياء أخرى في النهاية حيث الأرواح تجري مهرولة الواحدة وراء الأخرى تحت نعال البوليس، حيث نلحظ خرافًا وملائكةً، وهياكل عظمية قديمة لشحاذين سيقانهم مرفوعة، وسلال

أحاسيس، وأعضاء صبية وثقوبًا جهنمية(٦٠).

ودون أن نغادر العاصمة، نشعر بأنفسنا وقد انتقلنا إلى عالم مجهول؛ ويتضاعف اغترابنا من واقع أن اللغة، هي أيضًا، تهرب من المعلوم من أجل القيام بهجمات غريبة بمفردات شاذة: وكأن الدوار أصابها، تأخذ أكثر الكلمات إدهاشًا وندرة (المستعارة من الجيولوجيا وعلم الحفريات والطب) في الدمدمة وتسقط في جملتها؛ ليس هذا كافيًا، فالشاعر يضيف ألف تورية، وتشكلات مضحكة واختراعات لفظية جديرة برابليه (ليس من قبيل الصدفة استخدام اقتباس منه كعبارة توجيهية في "*عزلة سامية*"). فهو ينتشي بالكلمات التي يشوهها، ويحولها أو يغير معناها واستخدامها؛ وكل هذه الكلمات الجديدة تصبح كائنات، وتقرقر على البلاط الباريسي مخلوقات مجهولة: "يا إلهي! محصلو الأتوبيسات تحولوا، هذه الليلة، إلى بيض عيد الفصح! غدًا، سيكون دور مطببي الأرجل، ثم يأتي دور سعاة البريد، وصانعي النظارات، ودابغي الجلود، والعلماء والنبلاء، وأشباه حيوان الزيبلين، ومرضى العَيِّنات، وجامعي الضرائب ضخام الأقدام، وحلاقي شعر البهائم"(٦١)– بينما في "*تعرجات النهر*" تنتشر حيوانات كابوسية:

> إنها بهائم تمر، الجيوفوث، في لون الميموزا مُحب الرُّكَب والأركان، الخنزير البري– المحراث الذي ينقض على تراجعي في أضحية من قلنسوات، ومصافي الصودا الكثيفة، الذين يُدعون أيضًا غربان الأمراض، الدبلوم المعقعق، وأم قرفة، التي تسحب فجأةً من جسدها وَهقًا للنمل في شكل أناناس أسود(٦٢).

هكذا يكثف نثر "فارج" – بطريقته هذه – الرغبة في "إعادة اختراع" اللغة التي سبق أن تحدثت عنها؛ لكن المقصود بالنسبة له لا هدم اللغة، وإنما إثراؤها بإبداعات جديدة. وينبغي القول إن هذا التدفق بالكلمات المضحكة والاختراعات الباروكية يهدف– في أغلب الأحيان– إلى تسلية القارئ، مثلما يتسلى "فارج" نفسه". ويشير "س. شوميه" عن حق إلى أي مدى "يظل التلاعب بالألفاظ، والتناغم، وأصول الكلمات، **لعبة**، في حين أنها ترتقي مباشرةً لدى "أندريه بريتون" الخطير للغاية، إلى مستوى المفاتيح السرية للعالم"(٦٣).

لكن هذه الغزارة الرابلية (نسبةً إلى "رابليه")، تمنع القصيدة– من ناحية أخرى، في أغلب الأحيان– من التبلور: فلم تعد المسألة غير نثر كثيف بشكل غير مألوف، عذب وشعري بلاشك، لكنه لم يعد يستجيب للضرورات الداخلية للقصيدة. وأعمال "فارج" الأخيرة، "*تعرجات النهر*" و"*عزلة سامية*"، هي– على الأغلب– مجموعة ذكريات أو أحلام يقظة شعرية أكثر مما هي قصائد؛ ولكن حتى في الدواوين السابقة، فإن البلاغة والإحصاء والنزعة اللفظية تتخطى بنا الأطر الصارمة للقصيدة الموجزة، وتقودنا إلى صيغة ركيكة بشكل فريد لقصيدة النثر، تختلف تمامًا عن الصيغة

المتبناة في *قصائد* عام ١٩١٢. ويبدو تمامًا أن هذه المتعة اللفظية التي تمنع "فارج" من مقاومة سيل الكلمات، وتجعله يبحث بشراهة الفنان عن إصاتات مفاجئة وكلمات شهية، توقفه وتحتجزه على حافة المنحدرات الميتافيزيقية الكبرى. "لا يذهب فارج إلى تجارب الشعر القصوى والخطرة"، مثلما يكتب "س. شوميه"[٦٤]؛ فمجاله هو التخييل لا التمرد. وعلى أية حال، فهذا الشاعر المنشد المدهش يثبت لنا أن جملة النثر الفظة والممتلئة بالحلي اللغوية، التي كان "رابليه" يستخدمها، تحافظ على قوتها الإبداعية، ويمكنها أن تبرز – في قلب القرن العشرين الباريسي – عالمًا بنفس فانتازيا كائنات ما قبل التاريخ.

أسطورة باريس وقصيدة النثر

هذه "الجغرافيا الخفية" لباريس، التي يقترحها علينا نثر "فارج"، ليست ازدهارًا لـ"*أسطورة باريس*" التي شهدنا ولادتها، كما قلت، لدى "بودلير" وروائيي القرن التاسع عشر، والتي تتطور خلال بداية القرن العشرين في نفس وقت تطور الحياة الحديثة والمدينية نفسها. ويمكننا أن نوضح أن منحنى هذه الأسطورة الجديدة، في قصيدة النثر، يمر من خلال العجائبي **الحداثي**، في الحقبة التي افتتن خلالها الشعراء بالرؤى الخارقة الجديدة، التي ولدت من السرعة وتسارع الحركات، ثم بعجائب **الغريب** والمظاهر الغريبة لباريس، وهو اتجاه يتأكد مع السيريالية، للوصول في النهاية إلى **الفانتازيا** الخالصة التي تحطم أكثر فأكثر الروابط مع الواقع.

وقصائد "ب. جاماتي" – المنشورة عام ١٩٣٨ مصحوبة بمقدمة "ل. ب. فارج"، لكن المكتوبة في غالبيتها عام ١٩٢٤[٦٥] – تكشف بما يكفي أول هذه الاتجاهات، وتذكرنا بحماس الشعراء "الحداثيين" أمام روائع "اليوم العميق"[٦٦]. فثمة فانتازيا جديدة تولد من أشكال الحياة الفعلية، من المترو على سبيل المثال: "روح العواصف تحكم هذه المملكة التي تخفف عني رائحتها تحت الأرضية وأصبح ظلا بين الظلال". وتستثير السرعة أوهاما مفاجئة: "اثنان يتعانقان في كل محطة: هما نفسهما بلا شك، يتمتعان بموهبة شاملة. ثلاثة آلاف نظرة من دقيقتين لدقيقتين تستوليان على القبلة: وتبعثر السرعة الشظايا على كل الأفواه"[٦٧]. لقد تحول المنظر، وألغي مفهوم المكان، والكائنات المتباعدة في الواقع تجد نفسها داخلة في تماسات بشكل وحشي:

> صاحب البار، خلف مشربه، يطيح بزجاجة "بيكولو" ويلتقطها
> في طيرانها ويسكب محتواها في قوارير الصيدلي. تاجرة الخردوات،
> وهي تفتح بابها، تنفخ في غاز مصفف الشعر، بينما سكين
> الفاكهاني المرفوعة تقطع فطيرة مترلية مثل جبن هولندي ..[٦٨]

ويغذي اتجاه شعري حداثي أيضا *قصائد نثر* "ماك أورلان"، المكتوبة أيضا في الفترة بين

عامي ١٩٢٥ و١٩٢٦[٦٩]: هو أيضًا رفيق "أبوللينير" و"سالمون" القديم، يبحث في الحياة المدينية الأكثر يومية عن شعر جديد، مليء بالتصويرية، والمغامرة، والكوزموبوليتانية: "تكمن المغامرة في عربة أطفال ذات ثلاث عجلات"، حسبما يقول في "*منتجات استعمارية*"[٧٠]، وتصبح "الصيدلية" سفينةً مضاءةً على استعداد لرحلات خيالية: "ضوء أحمر على يسار السفينة، ضوء أخضر على اليسار، الصيدلية في المرساة، على حافة الرصيف، أمام موج نهاية اليوم"[٧١]. وينبغي الإشارة إلى أن فانتازيا "ماك أورلان" تتوجه- في أغلب الأحيان- صوب الفانتازيا العلمية، كرؤيا لعالم تحوله قوى النزعة الآلية المتعددة: هكذا عندما يصف "المرأة المراكِمَة" أو "الحلوى الآلية":

> لهذه الحلوى الآلية، ينبغي أن تكون هناك أفواه زبائن آلية، وبطون آلية، وعيون آلية كي ندحرجها بارتياح في الاتجاهات الأربعة للصليب اللاتيني.
>
> عندما نمكث فترةً طويلةً للغاية في هذا المكان حيث تدحرج التوربينات وتدير سيورًا تصل إلى أسناننا، نشعر أننا مأخوذون بحاجة قهرية إلى التهام كل ما يحيط بالمرء.
>
> وبعد فطائر الحلوى وكعكعة الفاكهة، والبسكويت وأقراص العسل، سنلتهم مع الموسيقى الراقصة البائعات البدينات؛ وستبتلع صرخة أخرى الطباخين الذين لا يراعون قواعد الصحة ونظامهم الشَّعري .. [٧٢]

وقد يمكن لصيغة شعرية جديدة أن تولد من هذه التوقعات، على غرار "*ويلز*"، الأكثر تأثيرًا لأنها أكثر إيجازًا، ودعابتها (التي تجعلنا نتذكر أحيانًا "جاري") تزيد من قوتها الصادمة. ألم يحك "ماك أورلان" لـ"ب. بيرجيه" أن "الإنسان من كثرة إمساكه بالمقود سيفقد ساقيه. رويدًا رويدًا، سيتحول إلى وحش شبه مخروطي ومعدني تمامًا"[٧٣]؟

لكن هناك في قصائد "ماك أورلان"، وبشكل خاص في "*دكاكين*"، جانبًا من الخارق الغريب، والعجائبية التي تمتزج هي أيضًا بالدعابة: فهو مأخوذ بغرابة الكائنات التي شاهدها، أو تخيلها، في قلب دكاكينهم، والتي يقدم لنا حرفاتهم المنظور إليها من زاوية فانتازية: الخباز الغارق في عجين فطيرته، "مرتديًا دمية عارية من خزف"[٧٤]، ومصفف الشعر ، الذي يعرض في واجهته الزجاجية رأسًا من الشمع للسيدة "دي لامبال"، و"شعرها أفضل تصفيفًا من **الجمهورية**"[٧٥]، وصانع الرخام في علاقاته بهاملت[٧٦]، أو بائع التيجان:

> عندما يموت بائع التيجان، سيُحدث جيشانًا فوق الطبيعي.

ستقع مؤامرة للأشياء والزهـور الصناعيـة مثلمـا في ليلـة والبورجي.

كل التيجان المصنوعة من اللؤلؤ وباقات الخزف الصيني ستغطي بوثبة إجماعية عربة موتى المرحوم.

والناس الذين يسيرون وراء الجثمان سيقولون:

-أي شخص رائع هذا الذي نشرفه؟ ها هي إهداءات رفيعـة: "إلى زوجي"، "إلى أخـي"، "إلى عمـتي"، "إلى زوجـتي"، "إلى حبيبـي"، "أصدقائه، تلاميذه"، إلخ ..

هذه الـ"إلخ" تزعج منظم الموكب(٧٧).

هكذا تتوفر لنا أكثر من صدفة، في الدكاكين، وفي الأحياء القديمة، لملاقاة الأشياء الغريبة في منعطف إحدى الحارات، أو تخيلها خلف واجهة مرصوصة. و"الغامض"(٧٨) "ج. دي بوسشـير"، هو أيضًا، يهتم بتخيل هذه الموجودات على هامش الحياة الطبيعية، وما نلاحظه في الممرات المظلمة "على ضوء عود ثقاب":

(بالأمس) .. رأيت فتاةً تحلم بالقرب من مربع زجاجي هـو نافذتها. لا يلمس النهار أبدًا هذا الزجاج. إذا امتلكت الفتاة سـاعة حائط، لكان لها أن تعرف رغم هذا متى تقترب الظهيرة.

كل يوم، قبل أن تقترب المدينة، في ظلمة حجرتها يُعلـن لها "أنجيلوس" في أجراس "نوتردام" أن الشمس أشرقت في البلاد الـتي يسير فيها حلمها في خوف(٧٩).

تمتلئ "الأشياء المرئية" التي يحفل بها دفتر ملاحظات *"الغـامض في بـاريس"* بمشـاهد أو شخصيات وحشية أو خيالية، "وحوش الباستيل"(٨٠)، و"أم العجل ذي الرأسين"، و"الإنسان الآلي" الحي .. كل هذه "الوحوش المزعجة"(٨١) التي تلتقي بالكاتب، وتذكرنا بملحوظة "بودلير": "أيـة غرابات لا نجدها في مدينة كبيرة، عندما نعرف كيف نتجول وننظر؟ الحيـاة تشـغي بوحـوش ساذجة"(٨٢)، تستمد من غرابتها نفسها طابعًا شعريًّا: فكثير من فقرات من هـذا القبيـل مـن مذكرات *"الغامض في باريس"* هي فقرات وسيطة بين "الشيء المرئي" وقصيدة النثر.

خطوة إضافية واحدة وسيغزو الخارق- تمامًا وعمدًا- شرايين العاصمـة. فتحـت تأثـير السيريالية، تستفيد قصائد ما بعد عام ١٩٣٠ من القوة التغريبية ومن المؤثرات الشعرية الجديدة التي يقدمها ما يسميه تزارا "الواقع المشوش"(٨٣). وقد سبق أن تحدثت عن "ل. ب. فارج" والـرؤى

القيامية الغريبة التي يدفعها إلى الظهور من أركان الشوارع الباريسية. و"جان كوكتو"، في الفصل الأخير من "*كماية بوتوماك*"، "*أنقاض باريس*"[٨٤]، يصنع لنا لوحةً فانتازية عن فناء بلويس؛ و"ج. جراك"، في إحدى قصائده النثرية من "*حرية عظيمة*"، يؤسس للشطط في قلب العاصمة: "تنفجر بعض مجلدات الكتب ذات شعارات النبالة على أرفف أرصفة السين (..) على جبل سانت جنفييف، يعلنون من وقت لآخر، عن وابل متراص من كرات من أزرق الغسيل .."[٨٥]. إنه الواقع الأكثر صلابة، هذه المرة، الذي يستولي عليه الدوار، والذي يتصدع تحت هجمة الفانتازي التي لا تقاوم، فنشعر باهتزاز الإطار الهادئ لحياتنا اليومية، ونفقد توازننا.

ورغم هذا، أبسبب هذا الطابع الهجين لا تتمكن قصائد الفانتازيا المدينية هذه، التي تمنح نفسها عن عمد إطارًا جغرافيًّا محددًا، إذا ما زعزعت أسس عالمنا اليومي، من نقلنا تمامًا إلى عالم آخر؟ فالإحالات إلى الواقع المألوف للأحياء الباريسية تمنحها طابعًا تصويريًّا، واقعيًّا، ساخرًا أحيانًا، يمنعها من الوصول إلى مستوى النثريات الكبرى لواحد من قبيل "رامبو" على سبيل المثلل، أو من قبيل "إيلوار"، أو من قبيل "ميشو" المعاصر لنا، مبدعي العوالم الشعرية المستقلة. وستجد قصيدة النثر، في شعر أكثر حرية ومجانية، فانتازي أوحلمي، أفضل إنجازاتها، لأنها ستقطع حقًّا علاقاتها مع "الشيء المرئي"، وستهرب من إغراء هذه الواقعية، التي ترصدت لها دائمًا منذ "بودلير".

٣) الشعر الفانتازي والحُلمي

عالم ميشو

إذا كان الشعراء السابق ذكرهم قد خلقوا شعرًا من فانتازيا اليومي، فيمكننا القول، على النقيض، إن شعر "ميشو" هو يومي الفانتازي. فبدلاً من الانطلاق من العالم اليومي، فهو يلقي بنا دفعةً واحدةً في عالم مختلف مجهول، حيث يعيش الناس حياة كل يوم، رغم أن عاداتهم وأعرافهم لا يمكن التعرف عليها بسهولة أبدًا؛ وحيث تتخذ الأفعال التي نتعرف عليها (لأننا نقوم بها كل يوم في عالمنا نحن) مغزًى، وتؤدي إلى نتائج مذهلة. فنحن نرى فيها، على سبيل المثال، "شخصًا اسمه بلوم" (الذي منح اسمه إلى أحد دواوين "ميشو" الأولى)[٨٦]، وهو "رجل مسالم" لا يفكر إلا في النوم في قلب الكوارث الجنونية:

> ماداً يديه خلف السرير، اندهش "بلوم" لأنه لم يلتق بالحائط.
> "عجبًا، فكَّر، لابد أن النمل قد أكله .. "وعاود النوم[٨٧]

ويسافر "بتواضع" دون أن يتمرد على ما يكنونه له من عدم الاعتبار المدهش:

> لا يستطيع "بلوم" القول إن هناك اعتباراً زائدًا له خلال السفر.

> فالبعض يمرون فوقه بلا تنبيه، والآخرون يجففون أيديهم بهـدوء في بذلته. وانتهى به الحال إلى اعتياد الأمر. فهو يفضل السفر بتواضع. وكلما سيكون هذا ممكنًا، فسيقوم به[٨٨].

وعندما سافر إلى مناطق الاكوادور وبيرو والبرازيل، تحقق "ميشو" من وجود حياة يومية قادرة على أن "تضلل حتى الموت" من يأتي من بلد آخر:

> *اليومي* يتظاهر بأنه البرجوازي. إنه يحدث في كل مكان؛ ورغم هذا يمكن ليومي أحد الأشخاص أن يضلل حتى المـوت إنسـان اليومي الآخر، أي الغريب، سواء كان هذا اليومي الأكثر تفاهة، أو الأكثر اكفهرارًا، أو الأكثر مللاً لأهل البلد[٨٩].

ألا يمكننا، من ثم، تخيل "عالم إضافي" (حسب تعبير "جاري") يكون فيه *اليومي* مُضلِّـلاً إلى حد أن يقلب تمامًا رؤيتنا للأشياء؟ وكلما تم تقديم هذا العالم بموضوعية، وطبيعية (وهنا تتدخـل ضرورة النثر) تزايدت قوته المزعجة. كانت "اكوادور" دفتر ملاحظات مسافر (وبالمثل، فيما بعد، لـ"*بربري في آسيا*"). وفيما بعد، لن يكف "ميشو" عن أن يكتب لنا "*من بلد بعيد*"[٩٠]: وسـواء كان اسم البلد "جاراباني الكبرى"، أو "بوويما" أو "بلد السحر"، فهو يقع دائمًا في هذا "البعيـد الداخلي"[٩١] حيث يصبح الغريب هو القاعدة. دولة "الهاكيين" النهمين للمعـارك و"المشـاهد" الوحشية، الذين يستمتعون بأن يلقوا في المدينة بـ"ثلاثة أو أربعة نمور رقطاء تعرف، رغم رعبـها، كيف تسبب جروحًا فظيعة. إنه المشهد رقم ٧٢"[٩٢]؛ وبلاد أهل "الكور" العطشى للدين؛ وبلاد أهل "هيفينيزيكيس"، المتعجلين دائمًا والراكضين من شيء إلى آخر، إلى حد أنه "في المسرح، يبدأ الممثلون بمسرحية كوميدية، ويتزلقون إلى الفصل الثاني من دراما، ويشتبكون في مقطوعة أخـرى من أعمال سابقة، لينتهوا بارتجال ماهر"[٩٣]: يصف لنا "ميشو" عادات هذه البـلاد بموضوعيـة، وجفاف، بلا مؤثرات أسلوبية. ولن نصدق كثيرًا أننا نقرأ تحقيقًا صحفيًّا قدر تصديقنا أننا نقـرأ مراسلات أحد الجغرافيين. ومن الوصف الدقيق للغاية للأقطار التي لا وجود لها، ينفلت، مثلمـا لاحظ "جيد"، "نوع من الشعر الغامض، ولكنٍ أيضًا قلق مبهم"[٩٤]. والواقع أن هذه العـادات، وهذه الأديان، وهذه الملذات التي تبدو لنا عبثية للغاية، ربما لا تحتاج إلى تغيير كبير في زاوية الرؤية التي تذكرنا بشكل فريد بالعبثية الخاصة بعالمنا "المتحضر". "وبعد كل شيء، سيقول المرء لنفسه، فكل هذا الذي بلا وجود، يمكن أن يكون له وجود؛ وكل ما نعرف أنه موجود يمكن تمامًـا ألا يتوفر على حقيقة. فما يحدث على هذه الأرض ليس- على وجه الإجمال- أكثر معقولية مما يرسمه لنا ميشو"[٩٥]. ولتدعيم تأملات "جيد" هذه، أترك هذه المقطوعة عن أهل "هاك" لتأمل القارئ:

> يدبر أهل "هاك" أمورهم ليصوغوا كل عام بعـض الأطفـال

الشهداء الذين يخضعونهم لمعاملات سيئة ومظالم واضحة، مخترعين للكل أسبابًا محبطة ، مجبولةً من أكاذيب، في مناخ من الرعب والغموض.

ولهذه الوظائف، يتم اقتراح رجال قساة القلب وحوش، يقودهم زعماء طغاة أكفاء.

وبهذا الشكل، صاغوا فنانين كبارًا، وشعراء، وأيضًا قتلةً للأسف، ولاسيما مصلحين، ورجالاً جرافات لم يُسمع بهم(٩٦).

ولارتباطه بهذا الطريق، أصبح "ميشو" مستعدًا للعثور على آثار "فولتير" في "*ميجاس الصغير*"، و"مونتسكيو" في "*رسائل فارسية*"- بل حتى "جاري" في "*فاوسترول*" أو "*تأملات*"(٩٧). ويتمثل الأسلوب في جعلنا نشعر بالغرائبية الظاهرة، وغرابة بعض الإيماءات أو بعض المظاهر المألوفة لقارتنا، أو لكوكبنا، بافتراض أن من يراهم شخص أجنبي يقومون بتضليله. هكذا نصل إلى زعزعة أكثر مبادئ عالمنا رسوخًا، وإلى أن نشك، للحظة خاطفة، في مجانيتها وربما عبثيتها. واستخدم "كينو" هذا الأسلوب عندما حكى لنا أنهم في بلاد أهل "مديان" "يدهنونك بالهوية"، وهي مادة لزجة لا تُمحَى. وهم "يثبتون فاعلية هذا الدهان بفعل أوراق خاصة تُسمَّى أوراق الهوية، التي تتفاعل بنفس طريقة أوراق عباد الشمس في وجود مادة ما قاعدية أو حمض"(٩٨). ويجعلنا "ميشو" نرى، في مظهر غريب، لا عادات حياتنا اليومية فحسبُ، بل أيضًا الطبيعة، والسماء والسحب:

أنتم لا تتخيلون كل ما هو موجود في السماء، ينبغي أن تكونوا قد رأيتموها كي تصدقوها. هكذا، خذوا... لكنني لن أقول لكم اسمها على الفور.

ورغم مظاهر الوزن الثقيل للغاية واحتلال أغلب السماء تقريبًا، فهي لا تصل رغم ضخامتها إلى وزن مولود جديد.

نحن نسميها الغيوم.

وصحيح أنها تخرج من الماء، لكن ليس بكبسها ولا بسحقها. فذلك ما سيكون عبثيًا، طالما أنها لا تمتلك سوى القليل.

ولكن من كثرة ما احتلت أطوالاً وأطوالاً، وعروضًا وعروضًا، وأعماقًا أيضًا دفعتها إلى الانتفاخ، فقد نجحت على المدى البعيد في أن تُسقط بضع قطيراتٍ ما، نعم، ماء. ونحن مبلولون تمامًا(٩٩).

بذلك، تتوجه قصيدة النثر نحو بعض أنواع النثر المتاخمة لها، الحكاية (الطويلة إلى هذا الحد أو

ذاك، والساحرة إلى هذا الحد أو ذاك)، والخطاب المستعار (مثلما في "*أكتب لكم من بلد بعيد*")، ودفتر الرحلات: ففي "ميشو"- مثلما يشير "ج. بيكون"- يكمن "ناثر جاف وخفيف، حاد وسريع" يُذكرنا بكتاب القرن الثامن عشر[١٠٠].

ورغم هذا، فميشو شاعر حقًّا، وليس ناثرًا على طريقة "فولتير" أو "مونتيسكيو"؛ وأفضل النصوص التي تستحق في أعماله اسم **قصائد** هي التي تكشف لنا لا ألاعيب ذهن مبتكر ولاذع فحسب، وإنما أيضًا التجربة العميقة، والدراما الداخلية لإنسان يسعى، في رفضه لقبول العالم كما هو، إلى خلق عالم له، حيث يستطيع التدخل حسب رغبته، وحيث يمكنه أن يصنع التحولات في كل لحظة، وأن يتصرف حقًا كمبدع. وتبدو هذه التجربة، مثلما يصفها لنا في "*إكسوادور*"[١٠١]، كأنها قاعدة صحية ذهنية وتعويض داخلي، في آن، عن عدم الرضى عن حياة محبطة، فيها الطفولة "لم تنل حقها" من السعادة[١٠٢]. لكن ميشو- إذ يتخطى هذا المستوى الأناني- يرى في هذه المحاولة للإبداع الذهني "عملية في متناول الجميع"، مفيدة "للمضطهدين وغير المتوائمين من كل نوع"[١٠٣]، ولكل من يجرحهم شر الوجود. والواقع أن "ميشو" يقدم- إلى كل من يتمرد على الوضع الإنساني- ثأرًا وتحررًا: والقيمة الحقيقية لعمله، مثلما أوضح "ر. بيرتيليه" جيدًا، قيمة **أخلاقية**[١٠٤].

من هنا، تكمن أهمية كتاب مثل "*قدراتي*" المنشور عام ١٩٢٩. ففي هذا "المكان الخاص بالدواخل"، يخلق "ميشو" لحسابه، ويحول وفقًا لرغبته، الكائنات والأمكنة: فهو يُخرج من أستاره- حسب هواه- زهور ربيع أو أفيالاً[١٠٥]؛ ويستخرج من جمجمته "خزانات ضخمة، وآلات نفخ نحاسية"، وأوركسترا كاملاً[١٠٦]، ويضع رافعة سفن في سوق هونفلور[١٠٧]، ويبني لنفسه- في عزلة غرفته- "رصيف ميناء حتى البحر"[١٠٨]. ما من شيء يقاوم سلطته السحرية، لا الكائنات، ولا المشهد الطبيعي:

> قديمًا، كنتُ أكِن كثيرًا من الاحترام للطبيعة. كنتُ أجلس أمام الأشياء والمشاهد وأتركها تتصرف.
>
> ذلك انتهَى، الآن **سأتدخل**[١٠٩].

والواقع أن فكرة التدخل أساسية: ومثلما أوضح "ر. برتيليه" بشكل جيد للغاية في دراسته، فنحن دائمًا بصدد "اختبار سلطات الروح وقيادتها بشكل رياضي نحو حرية فعل مطلقة"[١١٠]. نجد أنفسنا إذن- مرةً أخرى- إزاء شعر فوضوي مُدرَك كتمرد للفرد، كرغبة في انتزاع الإنسان من عبوديات عالمنا، ومنحه قوى جديدة تحرره، في النهاية، من الواقع اليومي وقوانين المادة[١١١]. ومن هنا، تكمن عناوين من قبيل "*قدراتي*"، و"*افتتان*" و"*عرض*" و"*تدخل*"؛ وتكمن هذه السهولة (وهي ثمرة تدريب طويل) في "عرض" مشهد ذهني في الواقع، أفرزه بكامله خيال الراوي، الذي ننتقل

من خلاله بسهولة:

> وفجأةً حوالي الساعة الثامنة، لاحظت أن كل هذا المشهد الذي تأملته طوال النهار، كان انبعاثًا من ذهني فحسب. وكنتُ راضيًا للغاية، إذ كنت قد لُمت نفسي قبل قليل بالضبط على أنني قضيت أيامي لا أفعل شيئًا(١١٢).

لكن هذه الكائنات، وهذه المشاهد الطبيعية والأشياء، التي خلقها "ميشو" بهذه الطريقة، نلاحظ أنها تقاومه كأشياء، أيًا ما كانت درجة ذاتيتها: فهو ليس سيد خيالاته. فأحيانًا ما تصلب "المخلوقات" بالإغماء حتى قبل الوصول إلى حالة التماسك، مثلما يحدث في النص الأساسي المسمَّى *"قدراتي"*، حيث نرى الكاتب يقول لنفسه أن بلشونًا أبيض، على سبيل المثال، "مُجيد" في قدراته، وسيتعلم "كل ما يشكل حياة الحيوان". لكن، مثلما يضيف، "عندما أحاول نقله إلى قدراتي دائمًا ما تنقصه أعضاء أساسية"؛ أم، هل يتمكن من نقله كاملاً؟ "أهتم بغذاء القادم الجديد، بهوائه، أغرس له أشجارًا، أزرع له خضرةً، لكن تلك هي قدراتي التي أكرهها، والتي إذا ما أدرت عيني، أو استدعوني لحظةً في الخارج، لا يتبقى شيء منها عندما أعود، أو كأنها طبقة من الرماد الذي سيكشف عند الضرورة فحسب عن ذرة أخيرة من طحلب شايط .. عند الضرورة"(١١٣). وهم يائس؛ "خيبة أمل دائمة لروح لا يمكن لها أن تغتني مادام لا وجود حقًّا لشيء خارج نفسها، ولا الدخول في مشاركة، مادام لا وجود لكيان لا يتلاشى عند اقترابه منه، ولا يكشف عن جزء من نفسه"، مثلما يشير "رولان دي رينيفيل"(١١٤). وأحيانًا على النقيض، وفضلاً عن ذلك لنفس الأسباب، تتخذ الأشباح التي تولدت من ذهنه وتغذت من مادته، مظهر أكثر هواجسه مأساوية: فهي تقدم لنا صور المرض، واللااجتماعية، والرعب ... "الرؤوس التي لم تعد تتصل بالبطن إلا بالنباتات المتسلقة، إما جافة أو رطبة، التي لا تزال تفكر (البطن) في أن تحادثها، أن تكلمها بشكل حميم، أي بشكل طبيعي دون فكرة مسبقة؛ وبشفاه من زنك أية رقة ماتزال ممكنة؟(١١٥)". لم يعد المبدع سيد مخلوقاته، فعليه الآن أن يصارع جسدًا لجسد منهك، لأنه لم يعد يستطيع إلغاء هذه اليرقات المنبثقة من أعماق لاوعيه، مثل هذا الملك الذي لا تمنعه أكثر الشراسات دوكاسية من أن يجلس بقسوة في ليل الغرفة:

> في الليل، ألاحق مليكي. أنهض بالتدريج وألوي عنقه.
>
> يستعيد قواه، أعود إليه، وألوي عنقه مرةً أخرى.
>
> أهزه، وأهزه مثل شجرة خوخ عجوز ويرتجف تاجه على رأسه.
>
> ورغم هذا، هو مليكي، أعرف ذلك، ويعرف ذلك، وأنا

بالتأكيد في خدمته.

.. والآن أطرحه أرضًا، وأجلس على وجهه (..) لن أذهب إلا عندما أمل من الجلوس.

وإذا ما التفت، فإن وجهه الرصين يتولى الحكم دائمًا[١١٦].

عندئذ، تتحول لغة "ميشو"، من لغة جافة لا شخصية تقريبًا، مثلما كانت في أوصافه لعشائره الخيالية، وتشحن بالغنائية، لتصبح شكلاً حيويًا تتوافق انتفاضاته وانبساطاته وتموجاته مع ديمومة حيوية هي أيضًا ديمومة الحياة الداخلية للكاتب. فهي مباغتة ومبتورة في لحظات التعب عندما يستسلم المرء، ولن نقول إنما تتقولب على الشعور إلا قليلاً تمامًا: فهي الشعور نفسه متخثرًا في كلمات. ويكتسب هذا النثر، في أقصى لحظات التوتر، إيقاعًا قلقًا، وحيويةً تجعلها أكثر تأثيرًا الصياغات المختصرة، والمحاكاة الصوتية للغة الشفاهية. وهكذا في "*مشاغلي*":

نادرًا ما أستطيع رؤية أحد دون أن أضربه. هناك آخرون يفضلون المونولوج الداخلي. أنا، لا. أفضِّل الضرب.

هناك أناس يجلسون أمامي في المطعم ولا يقولون شيئًا، يبقون بعض الوقت، لأنهم قرروا أن يأكلوا.

وها هو واحد.

أُمسك به لك، توك.

أعيد خطفه لك، توك.

أشنقه على المشجب.

أقطِّعه.

أعيد تعليقه.

أعيد تقطيعه.

أضعه على المائدة، أكومه وأخنقه .. [١١٧]

وعلى النقيض، تتباطأ الجمل في لحظات الإحباط، متلعثمةً دون أن تكون لها القدرة على الاكتمال. فالبناء من خلال تجاور الجملِ المعزولة يحل محل البنية المنظمة المألوفة: لم يعد للجمل هيكل عظمي. وقد سبق أن أوردت مثالاً على جملة من هذا النوع، مستمدة من "*بين المركز والغياب*"[١١٨]، وها هو جزء آخر من نص تتخذ فيه "الفراغات"، من خلال طبقات الصمت الذي

توحي به، أهميةً تساوي أهمية الكلمات نفسها:

آه، تعب، مجهود هذا العالم، تعب كوني، مَودَّة !

لوريللو، لوريللو، أنا خائف .. في لحظات الظلمة، في لحظات الخرير.

أنصتي. أقترب من همسات الموت.

لقد أطفأتِ كل مصابيحي.

أصبح الهواء كله فارغًا، يا لوريللو.

لكن اليدين، يا له من دخان ! إذا كنتِ تعرفين .. لا حزمات، لا تحميل بعد ذلك أبدًا، لا تستطيعين. لا شيء، أيتها الصغيرة.

تجربة: بؤس. كم هو مجنون حامل الراية !

.. وهناك دائمًا المضيق الذي ينبغي تخطيه(١١٩).

وفي لحظات التوتر الغنائي الأكبر، ينحو هذا النثر- الموقَّع أكثر فأكثر بعصبية- إلى الشعر، وأحيانًا ما ينجح في الانتقال من شكل "النثر" إلى شكل "الأبيات"- أبيات هي أحيانًا صرخات حقيقية:

سأبني لكم مدينةً من الخِرَق، أنا

سأبني لكم بلا تخطيط ولا أسمنت

بناءً لن تهدموه

يثيره نوع من البداهة

سيدعم وينفخ، من سيأتي لينهق هازئًا بكم،

وفي الأنف المتجمد لأهلكم من البارتينون، وفنونكم العربية، وأهلكم من ميونيخ.

(..) دقة حزن ! دقة حزن ! دقة حزن عليكم جميعًا، عدم على الأحياء !

نعم أؤمن بالله ! وهو بلاشك لا يعرف عن ذلك شيئًا !(١٢٠)

لكن التأثير الذي تحدثه هذه اللغة المدهشة، سواء كانت نثرًا أو شعرًا، لا ينتج أبدًا من تنميق الأسلوب، والحُلي الشكلية الخالصة: إنه العنف الصدامي للتعبير، في أغلب الأحيان، وإيقاع الجملة الخاص للغاية- بالذات- هما اللذان يحفزان تأثير الصدمة. ومثل "لوترِيامون"، الذي يعجب فيه بـ"زميل في العبقرية"[١٢١]، يدرك "ميشو" الشعر لا كفعل تحريري فحسب، وإنما أيضًا كقوة هجومية حقيقية، ويُذكرنا عنفه العدواني- أحيانًا كثيرة- بعنف "مالدورور"[١٢٢]. فالتهكم، والميل إلى الرعب[١٢٣]، والفظاظة المتعمدة أحيانًا هي- لدى الكاتبين- أشكال لتمرد جارف على "ما هو موجود"؛ ولكن إذ يستخدم "لوترِيامون" لغة مهيبة، ذات عظمة لفظية كبيرة، في أغلب الأحيان، ينتج بطؤها مؤثرات التضاد مع سرعة الفعل، يدفع "ميشو" الجمل، ويطرق الكلمات، ويتقدم في وثبات وبلا انتظام. وينبغي إضافة أن لدى أحدهما، مثلما لدى الآخر، نثارات ولحظات يرتخي فيها التوتر، حيث يترك العنف مكانه إلى الاسترخاء وإلى نوع من النشوة؛ عندئذ تهدأ النغمة وتتحول، ويقترب الشكل الأكثر اتساعًا وزخرفة من شكل معروف جيدًا في قصيدة النثر، وهو الابتهال: الابتهال إلى الرياضيات، في *أناشيد مالدورور*: "أيتها الرياضيات الصارمة، لم أنسكِ .."[١٢٤]، والابتهال إلى الجبال الجليدية في *الليل يتحرك*:

> جبال الجليد، بلا حاجز، بلا حزام، حيث تجيء طيور البجع
> العجوز المنهكة وأرواح البحارة الموتى حديثًا لتتكئ على الليالي
> الساحرة المغالية.
>
> جبال الجليد، جبال الجليد، كاتدرائيات بلا دين للشتاء
> الأبدي، مغلفة في القلنسوة المثلجة لكوكب "أرض" ..[١٢٥]

في هذه اللحظات، نرى شعر "ميشو" يتوجه نحو شكل أكثر سحرية إلى حد بعيد، قريب للغاية من الآية، ويستعيد التأثير الفتان لتكرار الكلمات: فـ"*جبال الجليد*" المكتوبة عام ١٩٢٤ تنبئ من الآن بهذا اللجوء إلى قوة الكلمات وطاقتها السحرية.

ويبدو أنه خلال هذه الأعوام الأخيرة، بالفعل، ولاسيما من خلال محاولات السحر اللفظي، شرع "ميشو" في "انستثارة" الطاقات المعادية للعالم الخارجي- وعالمه الداخلي، أيضًا. فالأمر لا يتعلق، في أغلب الأحيان، بهذه الاختراعات اللفظية التي بفضلها يسعى أحيانًا، مثلما فعل "فارج"، إلى منح الوجود لعُصبة خيالية بكاملها، وخلق كائنات ذات صفات في نفس غرابة أسمائها، "الـ"كارتيف" برأس لها شكل الكمثرى، والـ"ميج"، الـ"إمو" بصديد في الأذنين، والـ"كورتيليان" بمشيتها كرجل خصي"[١٢٦]، أو "الـ"شيريبيبود" الذين يتوفر لهم عدة قوائم بلا فائدة تتدلى منهم مثل خِرَق"[١٢٧]؛ وإنما بالأحرى بالاستخدام المنهجي لهذا "القرع الدقيق للكلمة" الذي سبق رؤيته في "*إكوادور*"، مصاحبًا ومنغمًا نزهة الشاعر على الجواد في "الأنديز"[١٢٨]. لكن

"ميشو"- من خلال التكرار المستعاد أبدًا لكلمةٍ ما - يسعى حاليًا لا إلى خلق حالة افتتان وتنويم مغناطيسي، وإنما- على النقيض- إلى مراكمة الطاقة: "الاستثارة، ورد الفعل بقـوة، في هجمة مطرقة، هي قصيدة السجين الحقيقية"، مثلما يكتب في مقدمة *"تعازيم"* (١٩٤٣). من لم يسمع رجلاً غاضبًا يكرر مرةً بعد أخرى نفس الإهانة، بقوة متزايدة؟ ذلك ما يقوله لنا "ميشو" بصدد "اللعنات" بشكل خاص، من أن "الكلمات هي هنا أسلحة"[١٢٩]، وأنه بإسقاط غضب المرء الشديد على الكلمات، يحرره- من ناحية- "إذ لم نعد نشعر بالألم. ولأننا انطلقنا من العاطفة، نصبح في الفعل"[١٣٠]، ونشحن الكلمات، من ناحية أخرى، بكهرباء حقيقية، بقوة سحرية خاصة. والقصيدتان المنشورتان في *"كابيه دي لابلياد"* تحت عنوان "شعر *من أجل المقدرة*" لم تعودا نثرًا، ولا أبياتًا منظومة: إنهما تجعلاننا نفكر بالأحرى في نوع الصلوات البربرية، وهي- للحق- صياغات سحرية:

أجذف

أجذف

أجذف ضد حياتك

أجذف أتضاعف في (شكل) مجذافين بلا حصر

كي أجذف بشكل أقوى ضدك[١٣١].

وينبغي الاعتقاد أن هذه النصوص **المؤثرة** عن قصد قد احتوت فعلاً على شحنة الكترونية واضحة غير معروفة كثيرًا، إذا ما حكمنا طبقًا للكوارث التي انهالت كشلالات على فريق "رونيه دوران" منذ أن قرر نشرها[١٣٢]. ولاشك أننا نخرج هنا من إطار الأدب لنعثر على مفهوم بدائي للغاية للشعر، الشعر- من أجل- المقدرة؛ لكن أليست كل مؤلفات "ميشو" هي رفض للأدب، ومحاولة من أجل "تغيير العالم" وضمان سيطرة الفكر، بمنح الإنسان قدرات تمكن من **التدخل**.

السرد الفانتازي والسرد الحلمي

يحلم "ميشو"، كما تبدَّى لنا، بأكبر قدر من التنوع في الأشكال: من الأقصوصة إلى التحقيق المستعار، من الوصف الموضوعي ظاهريًا إلى أكثر الاندفاعات الغنائية عنفًا. "فالشعر، سواء كان فورةً أو اختراعًا أو موسيقى، هو دائمًا الخفايا التي يمكن أن توجد في أي نوع، والتوسيع المفاجئ لـ**العالم**"، مثلما يكتب بالفعل "ميشو". وعلى الشعر أن يكون، قبل كل شيء، هبة ممنوحة، وليس نتيجة جهد متعمد: فـ"الطموح وحده لصنع قصيدة يكفي لقتلها"[١٣٣].

مرةً أخرى، نجد أنفسنا أمام هذا الرفض لـ"الأدب"، لهذه الرغبة في القطيعة مع الأشكال والأنواع، التي ربما تمثل- منذ "دادا" والسيرياليين، على نحو خاص- أحد التجليات الأساسية للفوضوية في الشعر. ولهذا، يمكننا الاعتقاد أن أغلب الكُتاب الذين يمثلون، حاليًا، هذا الاتجاه في قصيدة النثر، سيوقعون على هذا التصريح لـ"م. بيالو".:

> لا أعرف ما هي قصيدة النثر. يحدث لي أن أخضع لإغراء النشيد وأكتب نظمًا، أو أن أرفض الخضوع له، فينتج من ذلك هذه النصوص القصيرة التي تُسمَّى قصائد نثر. هذه البطاقات بلا أهمية بالنسبة لي. فما يبدو لي أنه يميز الشعر الحديث هو الإيجاز وحده[١٣٤].

كل الأنواع قابلة لأن تصبح شعرية، وجميعها يمكنها- تحت شروط إيجاز معينة (مما يلغي، بشكل خاص، الرواية) - بلوغ "قصيدة النثر": ثمة معاينة حققناها من قبل بصدد "تعددية الأشكال" في نهاية القرن الماضي[١٣٥]؛ لكننا رأينا الشعر في هذه الحقبة يتسلل بشكل خاص إلى النثر، ويقدم أنواعًا جديدةً من النثر الشعري بدلاً من أشكال جديدة لقصيدة النثر: اليوم يحدث النقيض إلى حدٍّ ما، أي إن قصيدة النثر (التي لا تريد أن تكون شيئًا آخر) تتمثل تقنيات أنواع مثل السرد أو الحكاية، وتستخدمها لأغراضها الخاصة بها، لتفسدها أحيانًا بغرابة.

ويبدو أن شكل **السرد** قد فُرض تقريبًا على كُتاب قصيدة النثر على نحو خاص، من أجل توليد الشعور بالفانتازي؛ فانطباع التغريب لا يمكن أن يولد من الغنائية، وإنما- على النقيض- من خلال حدث يُسرد بشكل موضوعي، ففي هذا العالم الذي لايزال عالمنا، لكن الذي لم نعد نتعرف عليه، تنتظم الأحداث بشكل مغاير، وتؤدي إلى نتائج غريبة، وأحيانًا إلى لا نتائج على الإطلاق: إذ إن مزية السرد الفانتازي تكمن في أنه- في أغلب الأحيان- عندما يصبح قصيدة، يقودنا إلى لامكان. ولا يمكننا إعفاء أنفسنا هنا من ذكر "كافكا" الذي لا يمكن إنكار تأثيره لا على كثير من الروائيين الفرنسيين فحسب، وإنما أيضًا على عديد من شعراء النثر: فأكثر أقاصيص "كافكا" إيجازا، "*طبيب من الأرياف*" و"*أمام القانون*" و"*رسالة امبراطورية*"[١٣٦] يمكن أيضًا تسميتها "قصائد نثر"؛ والشعر لا يتأتى فيها من مؤثرات شكلية، بل من الغرابة العصية للمناخ الذي يُخلَق منذ السطور الأولى، والتوتر غير المحتمل الذي يثيره حصر الحديث في بضع صفحات في آن- حدث مكثف للغاية في مجمله، شبه جنوني، وفي نفس الوقت ساكن بشكل يبعث على الدوار، مادام لا يصل أبدًا إلى نتيجة: فالطبيب يهيم أبدًا في الطرق منقاداً بفعل جياده فوق الطبيعية[١٣٧]؛ والرسول

> دائمًا يتعجل المرور من خلال شقق القصر المركزي؛ أبدًا لن

> يتخطاها، وإذا ما تغلب على هذه العقبات، فلن يتقدم أكثر؛ ففي مهبط السلالم سيكون عليه أيضًا أن يتعارك؛ وإذا ما وصل إلى أسفل فلن يكون قد تقدم. فسيتحتم عليه عبور الأفنية؛ وبعد الأفنية القصر الثاني الذي يحيط بها، ومن جديد سلالم وأفنية، ومن جديد قصر؛ وهلمجرا على مدى قرون القرون...[١٣٨]

نحن، مثلما يكتب "م. بلانشو" عن صواب، في "نفق لا نستطيع- ما إن ندخله- سوى التقدم، ليس بلا أمل في الخروج منه أبدًا فحسب، وإنما أيضًا بعد أن نكون قد فقدنا كل ما يذكرنا بوجود شيء آخر في العالم غير هذا العالم الذي لا مَخرج له"[١٣٩].

والمدهش أن نلاحظ إلى أي حد (جزئيًّا، بلاشك، تحت تأثير "كافكا") أصبح الهدف الذي يبتعد كلما سرنا نحوه، أو- حسب الحالات- (موضوع) الجهد الذي لا ينتهي والمتجدد المستمد من "سيزيف"، أو النفق الذي لا مخرج له، مُستغلاً بشكل خصب في قصائد نثر هذه الأعوام الأخيرة. فسنعقد مقارنةً، على سبيل المثال، بين نص "ميشو" الذي يصف فيه مرواحةً تتزايد سرعتها ودائمًا عبثية[١٤٠]- الذي يصف فيه "أ. سيلفير" سلسلةً من العقبات تعرقل أبديًّا الوصول إلى قصر ريفي، لن نعرف كيفية الدخول إليه، حتى لو نجحنا في بلوغه، إذ "ليس له باب"[١٤١]- وبين قصيدة "بيالو" التي تحمل عنوان "*خطاب هام*": خطاب يتوقف عليه مصير الراوي، لكنه لا يتمكن أبدًا من كتابته خلال النهار لأن مشاغله تحتكره، وخلال المساء، لأنه متعب للغاية من جراء يومه؛ وفي

> صباح اليوم التالي كان كل شيء يبدأ من جديد، كل شيء يبدأ من جديد. هكذا ينقضي الوقت. وحياتي أيضًا كانت تنقضي كيفما اتفق، وكنت أرى تمامًا أنني لن أتمكن من كتابة هذا الخطاب أبدًا. وما الفائدة، من ناحية أخرى، كنت أقول لنفسي أحيانًا، إذ يبدو أن المرسَل إليه قد مات منذ زمن طويل[١٤٢].

وسنقول عن طيب خاطر إن نصوصًا كهذه تمنحنا انطباع الكابوس: فمَن منا لم يجرب هذه الكوابيس المنهكة، التي لا تنجح فيها جهودنا المضاعفة إلا في غمرنا في وضع لا مخرج له؟ وينحو هذا النوع من السرد الفانتازي- في أغلب الأحيان، بالفعل- إلى "سرد الحلم" الذي يتميز بالضبط باستحالة الوصول إلى خاتمة (في حين أن السرد- بحكم تعريفه- عليه أن يقود الحكاية إلى خاتمتها). ثمة هنا، بالتحديد، طريقة في الهروب من الزمن، بالاستقرار في ديمومة لا تنتهي، في دائرة أحداث تُستعاد من جديد دائمًا، وتمنح هذا النوع من السرد طابعًا شعريًّا[١٤٣]. فالحلم ينحو إلى أن **يصبح أبديًّا**. لم يعد ممكنًا إنهاؤه- أي العودة إلى المجال الزمني- إلا بالاستيقاظ.

وقصائد نثر "م. بيالو"، التي تمنحنا في أغلب الأحيان الشعور الكافكاوي بنفق بلا مخرج وبمصير مجهول لكنه محتوم، توضح- على نحو لافت للنظر- هذا النوع من الشعر الذي يقع في منتصف الطريق بين السرد الفانتازي والسرد الحلمي. وعناوين الدواوين نفسها- مثل "*مذكرات الظلام*" أو "*تجربة الليل*" (وهذا الأخير عمل روائي)- تبين لنا أنها تقع في عالم ليلي غريب رغم أنه يومي. ولنلاحظ- فضلاً عن ذلك- أن "بيالو" يستخدم في أغلب الأحيان لا زمن السرد (الماضي البسيط) وإنما زمن السرد الحلمي المفضل: الماضي الناقص، الذي يدل اسمه وحده على عدم اكتمال الفعل الذي لا يصل أبدًا إلى نهايته: فنص "*خطاب هام*" السابق ذكره كُتب كله في الماضي الناقص.

ولا تتوفر أغلب "النصوص السردية" لبيالو على بداية أو نهاية: فالحدث يستمر فيها، لكن بلا نقطة بداية (أو هي تظل في الظلمات)، ولا شيء يسمح بالتنبؤ بحل أوضاع هي- فضلاً عن ذلك- بلا مخرج: هكذا في "*حياة سرية*" و"*المرأة الغيور*" و"*سيد وحيد على السفينة*"[١٤٤]؛ إذ لو كان ثمة مظهر لحل الحبكة، فلن يؤدي إلا إلى أن يجعل الوضع أكثر إبهامًا (في "*زواج*"، يلاحظ الراوي أنه- في اللحظة التي يكون على وشك النطق بكلمة نعم الرابطة بالزواج- أنه متزوج من قبل، ويخلص: "وفي النهاية، عدنا أنا وزوجتيَّ الاثنتان إلى البيت الذي كانت تحيط به دائرة غريبة من قبل")[١٤٥]. فلم تعد القصيدة غير القمة الساطعة لمدار نجهل بدايته ونهايته: فهي تشكل- معزولة، وخارج الزمن- كُلاًّ، لكنه **مفتوح**، ثري بكل الاحتمالات؛ ونتذكر هذه "الوصفة" الشعرية التي اخترعها "مالارميه": "ينبغي دائمًا أن نحذف بداية ونهاية ما يُكتَب. لا بداية ولا خاتمة"[١٤٦].

هذا الزمن، الذي يقع خارج الزمن، هو زمن الحلم كما قلنا. وكما في الأحلام أيضًا، يحل الغريب في قصائد "بياليت" في قلب اليومي؛ فثمة قوة تحولية تغير المظاهر، والأشكال، والنفوذ: فذات صباح جميل (تغير) ملامح الراوي "من شكلها"[١٤٧]؛ أو يصف لنا كل مساوئ "أن تكون كلبًا"[١٤٨]؛ وإحدى قصائد ديوان "*الإناء الزجاجي*" المثيرة للدهشة تنجح في أن تجعلنا نشعر بتحول الراوي إلى سمكة من خلال الصور المستخدمة نفسها ("أحاطتني بمداعبة الأنهار"، "واتخذت الجدران التي تحيط بي لمعان الكريستال"[١٤٩]). فموضوع الواقع المتحول- الأجمل أحيانًا كأنه مُشع ("*الأمسية*" و"*عربة الخيل*"[١٥٠])، والمتدهور أحيانًا على النقيض كأنه مُشوَّه بالوميض الجهنمي للفظاظات والبشاعات ("*عجوز مجنونة*" و"*المتشردون البشعون*"[١٥١])- يسري، فضلاً عن ذلك، عبر قصائد "بيالو"، ويساهم في مظهرها الحلمي: أحلام عذبة أو كوابيس شرسة. ورغم هذا، فخيال "بيالو" أكثر مرضية وجنائزية عن قصد. وفكرة العالم الآخر تلاحقه، بشكل خاص، فكرة *حياة ما بعد الموت*. وهذا الوجود الآخر، الليلي هو أيضًا، لا يقل كابوسية عن الحلم. ومثل الأحياء، لا يستطيع الموتى التفاهم، والتلاقي؛ إنهم معزولون بنفس كثافات الصمت والاستحالة ("*باقة زهر اللؤلؤ*" و"*في موعد الغرقى*"[١٥٢]): "بيني وبينها كانت هناك أمكنة من الظلمات

والصمت"، مثلما يخلُص العشيق في "*في موعد الغرقى*". وحتى محاولات "إعادة تناسخ" الموتى تبوء بالفشل ("الموت")(١٥٣).

هذا العالم الغريب اللاعقلاني والمتسق رغم هذا، الذي يمتلئ بالأشباح والمحن التي لا تنتهي أبدًا، والذي رسم مساره لنا من قبل "لوتريامون" و"كافكا" و"ميشو"، "هذا العالم (..) أصبح بالتدرج واحدًا من أكثر غزوات شعر الوقت الحاضر أصالة"، حسبما يكتب "ج. روسيلو"(١٥٤). ونلاحظ بالفعل، عندما نجوب- على سبيل المثال- مختارات "قصائد النثر" المكتوبة خلال هذه السنوات الأخيرة، أن كثيرًا من الكُتاب الشبان يضعون نثرهم في هذا العالم في منتصف الطريق بين الحلم والواقع، في مناخ حُلمي وفانتازي في آن: وعناوين دواوينهم وحدها تثبت ذلك، "*مسرح منتصف الليل*"(١٥٥)، "*اكتشاف الليل*"(١٥٦)، "*النص المجهول*"(١٥٧)، "*الليل يسهر*"(١٥٨)، "*مصباح الصمت*"(١٥٩) .. وتنحو "القصائد" الأقل تنميقًا إلى أن تكون "سرديات أحلام" خالصة وبسيطة، مثل تلك التي طال انتظارها من السيرياليين في بدايات الحركة؛ لكن الشعراء يتذكرون بشكل عام تمييز "إيلوار": "لا نعتبر سرد الحلم قصيدة. كلاهما واقع حي، لكن الأول ذكرى تُستهلك فورا وتتحول، وهو مغامرة، فيما الثاني لا يفقد شيئًا، ولا يتغير". فالقصيدة تتيح للإنسان الرؤية بشكل مغاير، ورؤية أشياء أخرى. "فرؤيته القديمة ميتة، أو خاطئة. إنه يكتشف عالمًا جديدًا، ويصبح إنسانًا جديدًا"(١٦٠). فـ"تقنية" قصيدة الحلم ليست طريقةً فحسب (سرعان ما ستنقلب إلى شيء مبتذل)؛ إنها أيضًا- وهي في ذلك استمرار للسيريالية- أداة تحرير وتوسيع للذهن.

وينبغي منح مكانة خاصة، ضمن هذه القصائد "الحلمية"، إلى ما يمكن تسميتها قصائد "رمزية"، تلك التي تستفيد من القوة الشعرية الكامنة في الرمزية الغامضة للأحلام- مستفيدةً من أبحاث "فرويد"، الذي لم يبحث من جانبه إلا عن حل شفرات لاوعي مرضاه من خلال هذه الرموز. وأفضل مثال سيقدم هنا لنا هو أكثر حكايات "ب. ج. جوف" إيجازا في "*حكايات دامية*"، وهي حكايات- مثلما يقول هو نفسه- محفورة "في قاع أحلامنا"(١٦١). وفي "*المقدمة*" التي يستدعي فيها "كريستوفر كولومبس" القارة الداخلية: "سيجموند فرويد"، يذكر "جوف" ما هو أساس شعره كله: إنهما القوتان الأساسيتان لدى الإنسان، "حاسة الموت"، أي الرغبة في هدم الحياة، و"حاسة الحياة أو الجنس"(١٦٢). وغالبية هذه "الحكايات"- مثلما يقول المؤلف- "تقدم حالات طفل، مثلما تبدو في استمراريتها من خلال الرجل، مضطربةً أو مشحونةً بالحنين إلى ذكريات الفردوس"(١٦٣). وكان بمقدورنا، على ضوء التحليل النفسي، تفسير رمزية الشباك التي تنبثق- على سبيل المثال- في حديقة "*الممرات*":

> لكن كل هذه الشباك ! وبهذه القوة، وشباك عالية ومؤثرة
> تمامًا! كم هو غريب ومثير للشجن أن تتنامى كل هذه الشباك في
> ثلاثين عامًا في حديقة "الممرات"(١٦٤).

أو التي تدافع عن مدخل "القصر"[١٦٥]. لكنني أعتقد أن المثير للاهتمام- على نحو خاص هنا- هو الإشارة إلى أن القوة الشعرية لهذه النصوص تكمن بالأساس في الانطباع الذي تمنحه لنا بامتلاك خلفية، والاحتفاظ بسر يتصل لا بالحقائق العميقة للروح الإنسانية فحسب، وإنما بأعماق روح الراوي. فالغرابات والعجائبيات الأكثر مجانية ظاهريًّا يتم أيضًا تبريرها بالعلاقة الضرورية التي تربطها بالتجربة العميقة للكاتب؛ وهو ما يلخصه "م. بلانشو" على النحو التالي: "بقدر ما يصبح مؤلَّف ما خياليًّا، دون أن يتلاعب بالمغزى القابل للإدراك، بقدر ما سيكون على هذا المؤلِّف أن يقترب من التجربة الحيوية لمن كتبه"[١٦٦]. فعندما يكتب "نوديه" "*الساحرة ذات الفتات*"، وعندما يكتب "بو" "*ليجيا*" أو "*بيرنيس*"، وإذ يعتقدان أنهما يؤلفان أعمالاً من الخيال الخالص، فإنهما لا يتحدثان- في واقع الأمر- إلا عن نفسيهما وهاجسهما الجوهري. والأمر هكذا تقريبًا بالنسبة لجوف؛ فنحن نشعر بوطأة الخطيئة على مؤلِّفه، تلك الخطيئة الأصلية، المرتبطة بالحنين إلى الفردوس المفقود[١٦٧]. وحكاية "*القصر*" الأصلية، تزاوج - بأكثر الطرق إزعاجًا - بين الموضوع المزدوج السابق ذكره (موت-جنس) وموضوعات الخطيئة والتحريم. وينبغي ملاحظة أن "القصص"- التي تتوفر على قوة وكثافة القصيدة- مكتوبة بصيغة المتكلم، مثل "*القصر*" أو "*الممرات*" (في أعمال أخرى، مثلما في "*الأحمر*"، حيث الراوي امرأة، تظل الرمزية على السطح، ويجرف التحليل النفسي الشعر).

وأخيرًا، علينا أن نضيف أن "الحكاية" الموجزة التي يتسم أسلوبها بالتطور، ولغتها بالتركيز- قياسًا على الحكايات الطويلة (من قبيل حكايات "نوديه" أو "بو")- إنما تحتفظ بقدرة أكبر بكثير على الإيحاء والغموض، باختصار، بقوة شعرية أكبر، شرط ألاّ يصرفنا فيها أي طموح للجمال الشكلي أو "الأدبي" عما هو جوهري. وبعض "*حكايات دامية*" يشكل نصوصًا سردية بشكل حقيقي، والأخرى، مثل "*القصر*"، هي أشكال وسيطة بين "سرد الحلم" وقصيدة النثر ("وأخيرًا استيقظت، بعد أن شعرت أنني نجوت"، مثلما نقرأ في السطر الأخير)؛ وأخيرًا بالنسبة لـ"*الممرات*"، يفرض اسم قصيدة النثر نفسه عليها، بفعل إيجاز النص (لا يكاد يزيد عن صفحتين)، لا بفعل طابعها السكوني واللازمني بالتالي: إنه بالأحرى وصف لا سرد، و"الخلاصة" التي سبق أن ذكرتها لا تخلص إلى شيء، ولا تفسر شيئًا (ما الذي تؤكد عليه هذه "الشباك الثقيلة المزخرفة"، إن لم يكن ضرورةً رمزية؟)؛ وبدلاً من إغلاق القصيدة، تتركها مفتوحةً على آفاق غريبة. و"ب. ج. جوف"، الذي يذهب بالنثر، في بعض قصائد الآيات من ديوان "*لسان*"، إلى حدود الأبيات بأن يشحنها بالغنائية، يستخدم النثر الخالص هنا ليبني قصائد أصيلة، مثقلةً بالتجليات عن عالمنا الداخلي مثلما عن عالمه الخاص.

٤) الدعـــابة

يمكننا ملاحظة أننا نفقد في الحلم كل شعور بالدعابة- وهو ما سيكون بالفعل تعريفًا للدعابة باعتبارها نزوعًا إلى نفاذ البصيرة وتسامي أرواحنا. وإذا ما كانت الدعابة، حسب تعبير "بريتـــون" (الذي استعاده "ل. ب. كينت") "تمردًا ساميًا للروح" على عبثية الأشياء[١٦٩]، وتأكيدًا (مثلمـــا يقول "فرويد" أيضًا) على حصانة الأنا، التي "ترفض أن تُترك للتآكل، وأن تفرض عليها الوقـــائع الخارجية المعاناة"[١٧٠]، فلا يمكن أن تكون سوى حقيقة روح يقظة تمامًا. ورغم هذا، فإن ســـرد الحلم، ذاته، يمكنه أن ينطوي على دعابة، عندما يقوم الراوي، المتيقظ الآن والرافـــض أن يبقـــى مخدوعًا بحلمه، بترك موقفه السلبي ويستخرج الجانب الفكه أو العبثية التافهة للمشاهد التي عاشها. فهناك، على سبيل المثال، دعابة تهكمية إلى حدٍّ ما في السرد الذي قدمه "بيالو" عن مباراة كابوسية بأوراق اللعب يجري اللعب فيها "بقصاصات بسيطة من الكارتون لا شيء تحتـــها"، وتنتـــهي إلى العبث مثلما بدأت (تتذكر فقرةً كهذه في *أليس في بلاد العجائب*")، "ثم نهضنا جميعًا بين ضوضاء المقاعد المقلوبة، مما كان يعني، لارتياحي الكبير، أن المبارة، بداهةً، ستنتهي"[١٧١]، مثلما يخلُـــص الراوي. وعندما يتم السرد بضمير الغائب، يصبح من الأسهل أيضًا وضع مســـافة بـــين الحلـــم والراوي (قارن تحول "إرنست" إلى حصان في "*المملوك الروسي*"- من "*حكايات دامية*"- وهـــو يتقدم بشهامة وسط هتاف الجمهور، الذي "أبرز الانفعال عروقه"[١٧٢]). ورغم هذا، لا تظـــهر الدعابة مع سرد الحلم (أو القصيدة الحلمية) نفس الروابط المقامة مع السرد الفانتازي، سواء كـــان أقصوصة أو قصيدة؛ فمع القصيدة، ثمة جزء مربوط بها، إن جاز القول، وذلك منذ بدايات النـــوع (قارن بـــ"هوفمان").

هذا الاتحاد المتواتر للغاية بين الدعابة والفانتازيا قد يبدو غريبًا: فكيف يمكن لنفاذ البصـــيرة هذا، وهذا "الحضور للروح"، أن يتعايشا مع عالم فانتازي، أي عبثي، دون هدمه؟ ألن تتمكـــن الدعابة، باستعادة حقوق الفكر الواعي، من منعنا من دخول اللعبة؟ والواقع أنه ينبغي أن نرى جيدًا أن الفانتازي والدعابة لا يهدمان بعضهما بعضًا، بل يتواصلان من أجل تحرير الإنسان من ســـطوة العالم الذي يعيش فيه، ليتيحا له تجاوزه والحكم عليه. وبينما يصف لنا الكاتب الساحر عبثيـــات العالم كما هو (بأن يُدخل فيه "بلشونًا" أو "ميكروميجا" كي يبديا دهشتهما منه)، فإن كـــاتب الدعابة يصف لنا بكثير من الطبيعية عالمًا عبثيًا، عالمًا بلا وجود. هو "جاربانيا الكبرى" أو العـــالم "الإضافي" لجاري. فالضحكة، هنا، تولد من الإحالة التي تُدعَى ضمنيًا إلى عقدها بين هذا العـــالم الخيالي وعالمنا؛ وهي ضحكة هدامة. فيمكننا في الحلم- بجدية تامة- أن نلعب بـــأوراق اللعـــب المكونة من قطع الكارتون الأبيض؛ لكننا عند الاستيقاظ لن يصل ضحكنا إلى هذا الحد من الغرابة الذي يصل إليه حلمنا، إلا بقدر ما في جدية لاعبي الورق من غرابة. فعندما يحكي لنا "ميشو" عن أهل "هاك":

> في هذا اليوم، أغرقوا رئيس الوزراء وثلاثة وزراء. كان الرعاة غاضبين. وقد دفعتهم مجاعة شتاء بكامله إلى نفاد الصبر. وخشيت للحظة أن يأتوا لنهب حيِّنا الأكثر ثراءً. "لا، لا، قيل لي. لا تخشوا هذا الموضوع. فهذا هو المشهد رقم ٩٠ كما هو واضح بملحقاته الطبيعية، رقم ٨٢ و٨٤ .."[١٧٣]

أو عندما يدعونا إلى أن نضع نساءنا، يوم "العرس"، "في بئر كي يبتللن طوال الليل"[١٧٤]، نشعر جيدًا أن فتوره لا يصبح دعابةً إلا بسبب التقارب الذي نُجبَر على إقامته بين هذه العادات الغريبة وعادات مجتمعنا "المتحضرة". وإذا ما كان كاتب مثل "ميشو" يبرهن بشكل متكرر على وجود الدعابة في قصائده، فذلك بالتحديد لأنها- بالنسبة له، مثلما يلاحظ "بيرتيليه"- وسيلة **تدخل** ممتازة: فـ"**من خلال الدعابة يحقق الإنسان حريته فيها**"[١٧٥]. فالدعابة هي مظهر هذه الفوضى الهدامة التي تقوض- من الأساس- الواقع المعطَى لتحرير الفرد بشكل أفضل والمطالبة بتسامي الفكر على ما يحيط به. ولأنها شكل عدواني بالتحديد، فيمكن لهذا النوع من الدعابة "السوداء" أن يرقى إلى الشعر، لدى "ميشو" و"جاري"[١٧٦] و"لوتريامون"[١٧٧].

وينبغي التأكيد هنا، مرةً أخرى، على أن الدعابة- التي تتنافر إلى حدٍّ ما مع النظم الكلاسيكي[١٧٨]- تحتل، على العكس، مكانها على الوجه الأكمل في قصيدة النثر. ولذلك أسباب داخلية سبق ذكرها بصدد جمالية النوع[١٧٩]. ونظرًا لطابعها الهدام، واللاامتثالي، وغير الاجتماعي، لا تلائم الدعابة على الإطلاق نَظم الشعر الكلاسيكي، المبني على النظام والتناغم، وعلى الشعور بالتوافق بين الإنسان وعالمه. وعلى النقيض، يتقبل النثر ويستخدم بنجاح روح العنف والتحرر التي تجلبها له الدعابة: وبشكل خاص في قصائد النثر من النمط "الفوضوي"، حيث يمنحها التكثيف الأقصى لذعةً إضافيةً أيضًا: وقد رأينا أمثلةً لذلك لدى "برتران"، الذي ينقسم ليرى نفسه وهو يناور في عالمه الفانتازي، ولدى "بودلير" (في *"لنقتل الفقراء"* و*"بائع الزجاج السرديء"*)، حيث تصبح الدعابة شكلاً من الروحية العدوانية؛ ولدى "لوتريامون"، الذي يستخدمها كمجال اختصاص أساسي لـ*"الآلة الجهنمية"* التي يملكها؛ ولدى "جاري"، الذي كان عليه – في النهاية – أن يصنع من وجوده قصيدةً دعابة لا امتثالية، ولدى السيرياليين- القريبين منا- الذي رأوا في الدعابة "الموضوعية" وسيلةً للتحرر من ضغوط العقلانية[١٨٠]، ولدى "ل. ب. فارج" و"ماك أورلان". وفي وقتنا الراهن، يعتبر "ميشو" أفضل ممثل لدعابة الفانتازيا التي تحاكي تعاقبات الوقائع أو الأفكار التي نقابلها عادةً في نصوص السرد، من أجل توحيدها بشكل أفضل؛ إن منطق العبث، و"تمرد الأساليب على الغايات"[١٨١]، و"التدخلات" لإقامة الشطط عن عمد في قلب الواقعي[١٨٢]، هي من الأساليب التي يستخدمها عن قصد كثيرًا. لكننا نستطيع أن نذكر، على حدود القصيدة والسرد الفانتازي أو العجيب، نثريات عديدة معاصرة، مشدودةً نحو القصيدة بقدر ما تمتلك من

"شحنة" دعابة (مثلما نقول شحنة كهربائية): نثر يحمل توقيع "أ. فريدريك"[١٨٣] و"ر. ماليبه"[١٨٤] و"ر. دي أوبالديا"[١٨٥]، ضمن آخرين.

لكن هناك شكلاً آخر للدعابة، أكثر نقاءً بمعنًى ما، لأنه أكثر مجانية وأكثر انفصالاً عن نوع "السرد"، لكنه سرعان ما يثير الضجر رغم هذا، لأنه يحطم- ما إن يتكون- كل تسلسل للوقائع (ألم يؤد هذا التسلسل إلى لاشيء)، وكل تتابع منطقي للأفكار (هذا المنطق ألم يكن منطق العبث). ففي الهزل، وفي التداعيات المفاجئة للألفاظ، وفي الشعوذة المرحة مع الكلمات، والصياغات والصور، يعثر هذا الشكل من الدعابة على قوته الهدامة، الشعرية أيضًا أحيانًا. ويمكن للتمرد على اللغة، الذي تحدثت عنه من قبل، أن يتخذ شكلاً دعائيًّا: وسنجد بعض الأمثلة في اختراعات "فارج" و"ميشو" اللغوية. ولا ينبغي رغم هذا أن نخلط بين التمرد المأساوي لواحد من قبيل "أرتو" و"سيزير"، وهزليات واحد من قبيل "ل. ب. فارج": فنحن- لديه- إزاء لعبة، دعابة أكثر "سوادًا"، لكنها مبرقشة بكل أنواع الإبداع.

وفي هذا التلاعب بـ"الكلمات في حرية"، الذي لم تعرفه القرون السابقة، كان "ماكس جاكوب" هو المؤسس؛ وبعده، مثلما رأينا، يستعيد "كوكتو" فكرة تداعيات الألفاظ والصور، ويكرس هو أيضًا اللقى اللفظية. وهذا النوع من شعر الألعاب النارية مهجور إلى حدٍّ ما، في وقتنا الراهن. ورغم هذا، فقد نجد عددًا ما من قصائد "الدعابة اللفظية" في ديوان "*مؤلف ذهبي*" لمارسيل سوفاج، أحد أصدقاء "ماكس جاكوب" ومن المعجبين به. "*قصيدة نثر*: منتهية بطريقة باردة وموجزة بلا غنائية ولا جلجلة، في ضربات مفاجئة عليها أن تتسع لما بعد الهوامش والصياغات": إنه التعريف الذي يذكره "سوفاج" ونجد فيه أفكارًا أثيرةً على "جاكوب": الإيجاز، وغياب الغنائية، والخطابية، ومؤثر الصدمة[١٨٧]. وها هي- على سبيل المثال- بداية قصيدة تذكرنا بشدة بتلاعب "جاكوب" بالكلمات:

الدجاجة ذات العينين الذهبيتين

كل شيء طيب لها: الدودة في الماء والماء في الكوب، قاع الكوب، وخضرة القاع.

في أرض المرارة المسوَّرة حيث يدق السندان تحت المطرقة هو مشهد طبيعي مع دجاجة[١٨٨].

وبداية "*مناجاة إلى الموازين*"، ألا تحتوي- مثلما يحدث لدى "جاكوب" و"كوكتو"- على تداعيات للألفاظ والصور في آن (من الانقلابات المفاجئة للجدول saute-ruisseau إلى نطّة الخراف saute-mouton، ومن الخراف إلى الأمواج المزبدة)؟

الانقلابات المفاجئة للجدول تلعب نطَّة خراف الصدفة.

للصدفة ظَهر جميل- صوف وتراب وزَبد الأمواج- إنها تسوق
خرافًا تجول بها الريح في الحركة الدائمة(١٨٩).

ولن نندهش من رؤية أسماء حقيقية أو خيالية تختلط وتتصادم، محتشدةً من أجل متعتنا اللفظية في قصيدة تذكرنا، هذه المرة، ببعض نصوص "ميشو"، "بوئيون وبوئياتون أو بايوناسيون بعيون زرقاء، أبرنكايتون، ومدريليون، وماندوليون، وتريكور وبيتروكوريون من الأراضي البائرة المبللة (..) وذلك من أجل صنع عالم جميل لدى أسلافنا الغاليين ذوي الشوارب الضخمة"(١٩٠). نشعر أننا نتزلق، مثلما يقول "سوفاج"، "من الحديث المختال إلى الهزل بسبب أو بدون (سبب) على الحواف المرهفة للكلمات"(١٩١)؛ ونجد أنفسنا وقد رجعنا إلى نظريات السيريالية عن حياة الكلمات وطاقاتها الكامنة عند قراءتها في نص من الجزء الأخير من "*مؤلَف ذهبي*" (وهو نوع من "فن الشعر" الخلص بالمؤلف):

كانت الكلمات تعمل. والحروف أكثر أيضًا داخل الكلمات.
وتحررت مقاطع لفظية لتهذي وتجرب التحامات جديدةً وتنال
بالصدفة طاقةً مجهولة(١٩٢).

وينبغي أن نضيف أيضًا أن هذه القصائد "على طريقة ماكس جاكوب" ليست الأغلبية في "*مؤلَف ذهبي*"، وسنُكوِّن فكرةً خاطئةً تمامًا عن الديوان إن لم يستوقفنا سواها. فلسنا- في أغلب الأحيان- إزاء لعبة لفظية، وإنما إزاء قصائد "منحوتة مباشرةً من الحياة"(١٩٣)، غنائية رغمًا عنها، وحيث الدعابة نفسها ليست إلا الوجه الآخر من مسعى قلق وتجارب ممزقة موضوعها الناس والحياة والطبيعة والله. وسيكون من الخطأ ألا نرى، على سبيل المثال، سوى الهزل في هذا التراكم للأمكنة المشتركة والعبارات الجاهزة، حيث غياب التكوين و"الأدب" يجعل الإرهاق أكثر تأثيرًا:

تحطمت خطوط الواقع على مستوى الإنسان. مُرمِّم الخزف
ينتحب في زاوية الشارع. الشوارع مسدودة. لم يعد للمرمم نار في
كوته. والريح التي تهب في عرض البحر حوله تئن تحت أبواب
العربات. إنها الريح تبحث عن الريح السوط الذي يستشيط غضبًا
والمنجل الكبير الذي لا نراه. هذا لا شيء. إنه الإسراع الضال
الحياة المهجورة الفم المقفل الباب الضيق المائدة المعدَّة وأدوات
مائدة الغائبين(١٩٤).

وهل ينبغي القول إن القصيدة التالية (وأوردها كاملةً) هي قصيدة مضحكة:

الاهتمام بالحياة

تلقيت اعترافات زهرة. والزهرة أدينت، رغمًا عني. أدينت بألا
تكون سوى قليل من السُّلطة.

أخذتُ موعدًا في مرآة. وعندما ظهرتُ كانت المرآة محطمة.

محطمة إلى شظايا من عشرين سنتيمًا، من قطع معدنية مزيفة
وعملة من النحاس.

في غرف باردة ماتت عصافيري. والأخير، عندما كان يغني ..
أين كان هذا؟ لقد نسيت بالفعل. على الضوضاء أن تكفينا الآن.

قليل من زَبَد الضوء على الورق المصقول يخدعنا ويرضينا. لقد
أظلم العالم منذ أن راحوا يصورونه(١٩٥).

ويستعيد شعر "مارسيل سوفاج" فكرة "جاكوب" عن إمكانية استخدام كل شيء باعتباره "عنصرًا شعريًّا": "ذكريات القراءة، لغة العامة في المحادثة، ما يحدث على الجانب الآخر من الإكوادور، الانطلاقات المفاجئة؛ نغمة الحلم، النتائج غير المتوقعة، تداعيات الكلمات والأفكار.."(١٩٦). لكن، إذا ما كان لجاكوب فضل تحرير قصيدة النثر من عدد معين من التقاليد، والوعي بضرورات معينة للنوع في آن، فإنه قليلاً ما كان ينجح في تحريك شعورنا(١٩٧): محاكاة ساخرة مفرطة، كثير من سقط المتاع، ألاعيب بهلوانية مفرطة ومجانية إلى حد بعيد في النهاية. وإذا ما كان "مارسيل سوفاج" يستخدم الشكل "المنثور" إلى حد بعيد (المبتذل عند الضرورة)، والنزعة الاختصارية، والإيجاز الصدامي للصياغات، وصدمة الكلمات والصور، فهو يستخدمها كي يجعلنا على تواصل مع تجربته الحميمة. وسيمكننا مثال أخير من الإحساس بذلك أفضل من التعليقات المطولة:

بعض الرجال الذين يتحدثون بصوت خفيض يقولون إنهم
التقوا بالحرية. لا نعرف أين. يؤكدون أنه في مصادفات الحياة كان
كل واحد يأكل خُبز بؤسه في الماضي مغموسًا في الدموع. كان
ذلك أقل قسوة.

في وقتنا الراهن لم يعد للبؤس دموع. فالحياة أدارت ظهرها
للحياة. والعيون جافة. والخبز جاف. لقد أثمر تاج الشوك(١٩٨).

كيف لا نرى في هذا الشعر إذن مغزاه ودلالته على **الصعيد الإنساني**، وأنه- رغم النزعة الإيجازية، والخشونة المتعمدة، والدعابة العدوانية أحيانًا، والصور الباروكية المظهر أحيانًا(١٩٩)، فهو الشعر بلا قيثارة، ولا زخرف، لكنه- رغم هذا- غنائي؟

(٢) شـعر الواقـع

هكذا يصل شعر "مارسيل سوفاج"- المنطلق من دعابة لفظية على نحو خاص، ومن اللجوء القصدي إلى العبث[٢٠٠]- إلى غنائية تجد فيها الواقعية، الرائعة أو المعذبة، مكانًا لها: وبشكل خاص في الجزء المسمّى "طبيعة" من "*مؤلّف ذهبي*"، حيث تقدم بعض القصائد رأيًا مُسبقًا عن الواقعية، وحيث تذكرنا قصائد أخرى بريفيردي، فيما يتعلق بالريح، والطريق والأشجار[٢٠١]. ففي الشعر الفوضوي، لا تتدخل الطبيعة، بل تصبح عندئذ طبيعة فوضوية وفانتازية، تحفزها حياة مثيرة للقلق، غير طبيعية[٢٠٢]. وبما أن الشعر الفوضوي (والمنتمي إلى الفوضوية) يمثل محاولة لهدم العالم الحقيقي ليحل محله عالمًا آخر (غير خاضع تمامًا للسيطرة ويمتلئ بالخيانة في القصيدة الفانتازية، ساطعًا ومشعًّا في "الإشراقة")، فالواضح أن القوانين التي ستحكم هذا العالم الجديد ستكون مختلفةً جذريًّا: لا المكان، ولا الزمان، ولا الحب، ولا الحقد سيكونون هم أنفسهم فيه، وسنرى فيه الزهور تحار، والحيوانات تتكلم، وكل عوالم الطبيعة تتبادل فيه الأشكال والخصائص.

لكننا رأينا- في القطب الآخر من قصيدة النثر- لا التمرد، بل التوافق بين الإنسان وعالمه؛ وبدلاً من الفوضوية الهدامة، الرغبة في الانسجام. والحق أن شروط الشعر قد تغيرت منذ مائة عام، والقصيدة "الشكلية" المكونة من فقرات أو مقاطع منتظمة، بمؤثرات التماثل واللازمة الغنائية وتكرار العبارات، إنما هي شكل ساكن بإفراط و"فني" بصورة زائدة بالنسبة لحقبتنا ذات الاضطرابات والتفجيرات الذرية. وعندما نقرأ اليوم، فيما يتعلق بقصائد النثر الحديثة، أن "ثمة أشكالاً شبه منتظمة"، وأن "بعض هذه القصائد تعطي الانطباع بأنها سوناتات نثر"[٢٠٣]، يتملكنا الانطباع بوجود تفاوت ما، ونشعر بتراجع في الزمن إلى الحقبة التي قال فيها "هنري دي رينييه" نفس الكلام عن "*أغاني بيليتيس*"[٢٠٤]. ورغم هذا، وإذا ما كان القليل من الشعراء يكتبون اليوم سوناتات منتظمة، فهو ما لا يستبعد- لدى البعض- العودة إلى مفهوم القصيدة، أي الشكل المنظَّم والمبني؛ فالأساليب وحدها هي المختلفة.

ومادامت هذه الرغبة في النظام، والتنظيم، والصرامة، تسير مع قبول بالواقع، بل حتى- في أحيان كثيرة- مع تمجيده، فسيكون من الأفضل إذن أن نواجه شعراء الشعر الفوضوي والهدام بـ"شعراء الواقع". وأبادر بالقول إن هذا المصطلح المبهم ملائم، بالضبط لأنه عام إلى حد بعيد بما يسمح بتجميع شعراء مختلفين بدرجة كبيرة مثل "رونيه شار" و"بونج" و"سان-جون بيرس"، الذين لا يوجد بينهم أي معيار مشترك سوى توافقهم وتضامنهم مع الحقيقي، وشعورهم المتفائل في الأساس الذي يستخلصه القارئ. لكن الواقع له ألف وجه (هناك واقع إنساني، وواقع مادي، وواقع تاريخي ..)، وكل شاعر يتفاعل معه حسب طبيعته العميقة الخاصة به، ونحن نقترح شعرًا يتوفر هو أيضًا على واقعه الخاص **به**. وبذلك، سأكتفي بالإشارة إلى الأشكال التي تُبلور الواقع، في النثر، لدى بعض من شعراء حقبتنا الكبار.

ريفيردي وتأثيره

ليس من العبث أن نُذكِّر أولاً بأن "ريفيردي"- الذي تحدثت عنه في الفصل السابق، في سياق الحديث عن "غنائية الواقع"(٢٠٥)، والذي كان يُشبه القصائد منذ عام ١٩٢٧ بـ"بللورات وضعت بعد الاتصال الجياش للروح مع الواقع"(٢٠٦)- لايزال يواصل الكتابة، وجمع في "*يد عاملة*" القصائد التي كتبت من عام ١٩١٣ إلى عام ١٩٤٩. فشعر "ريفيردي" واحد إلى حد بعيد مما مكنني من دراسة القصائد التي كُتبت خلال ثلاثين عامًا ككتلة واحدة؛ لكن ينبغي الإشارة إلى أن هذا الشعر لم يكف عن التأثير في العمق. "فعلاقته بالأدب الراهن أوثق، وأكثر حيوية من شعر فارج، وكوكتو، وماكس جاكوب (..) فريفيردي يبدو لنا، أكثر فأكثر، كشاعر وأيضًا كباحث جمالي، **أستاذًا** .."(٢٠٧)، مثلما كتب "ج. بيكون" عام ١٩٤٩. فمن خلال نظريته عن الصورة، ورغبته في "الانغماس إلى أبعد ما يمكن وبأقصى الأشكال الممكنة للمغامرة"، في هاويات الكائن الداخلي(٢٠٨)، استحق "ريفيردي" بالفعل أن يعتبره السيرياليون أستاذًا لهم؛ واليوم أيضًا، نشعر بتأثيره في الكثير من القصائد التي تحدثنا عن عزلة الإنسان والقلق الأليم إزاء الواقع. ذلك ما يتبدّى في "*خمس قصائد نثر*" لـ"ج. دي لابرادا"، التي تمثل قصائد عن الغياب والعزلة، لتذكرنا أحيانًا بريفيردي بنبراتها عن القلق الأليم الغامض، وبطريقتها في تقديم سرد لا يحدث فيه شيء، لكن حيث تنوء العزلة بوطأتها بلا أمل: "من بار في مقهى، يعبر، وهو يراقب الوجوه، بلا قدرة على العودة إلى غرفته في الفندق، وبلا شجاعة على الاقتراب من كائن، لأنه يعلم أن لا وجود لأحد هنا حقًا .."(٢٠٩). وبالمثل، ففي قصيدة "ميشيل مانول" هذه، يبدو تأثير "ريفيردي" *واضحًا*، مثلما يقول "ج. روسيللو"(٢١٠).

نظـــرة أخـــرى

كل شيء مُسمَّر على هذه البلاطة الغائرة. على امتداد هـــذه الحوائط السوداء حيث حككتُ جبهتي. في الظلام المبعثر. في هـــذا الصخب من الدم الذي يغطي تقهقري.

أنا وحيد وأصرخ فوق بؤسي، عبر الحلقة المقيدَة بالتعـــاطف، على الطريق الصارم حيث أنهار، بعد أن أغلقتُ أبواب البحر(٢١١).

ومن خلال غنائية رثائية معينة، نجد هنا اتجاه "ريفيردي" إلى اســـتخدام عنـــاصر الطبيعـــة الخارجية كإشارات، ومعادلات للواقع الداخلي(٢١٢)؛ لكن الأمر يتعلق بواقع "معـــين" تترجمـــه المشاهد الطبيعية المتحجرة، والمساحات المهجورة، والريف الصامت حيث يلقي بوطأته نوع مـــن التساؤل القلق الأليم. إن شعر "ريفيردي"، ومن تبعه، رغم تجذره العميق في الواقع، يقودنا دائمًـــا "نحو المجهول، نحو العمق"(٢١٣)؛ ولن يكون من المبالغة القول إننا نكاد نشعر فيه. دائمًـــا تقريبًـــا، بشعور مأساوي بالحياة والمصير الإنساني. وبذلك، فهو يقدم لنا واقعًا مختلفًا عن الواقـــع الـــذي يتجسد في قصائد "شار" و"بونج" و"سان-جون بيرس".

رونيه شـــار والواقـــع

إذا أمكننا القول إن "ريفيردي" قد أعطى، إلى حدٍّ ما، دروسًا للسيرياليين، فيمكن القـــول أيضًا إن "شار" على النقيض (وهو الذي ساهم عام ١٩٣٠ في "*رالنتير ترافو*"(٢١٤)، ونشر في نفس العام "قصيدة نثر"، "*أرتين*"، السيريالية بشكل واضح) قد تلقـــى وحفـــظ درس الســـيريالية في الأساس: الشعر نظام للمعرفة متناقض وأرقى من المعرفة المدعاة "علمية"، فهو "فعل إعادة اكتشاف وإعادة خلق عالم الحقائق"(٢١٥). لكن صيغة "شار"- الذي يمثل الشعر بالنسبة له "معرفةً منتجـــةً للواقع"(٢١٦)- أقل إبهامًا، وتوضح بشكل أفضل الوظيفة الشعرية الحقيقية، التي لا تمثل فحســـب اكتشافًا، وكشفًا متحققًا، وإنما إبداع.

ولا ينبغي أن ننسى، فضلاً عن ذلك، أن السيريالية قد اقترحت أيضًا كلاً من الحلم والواقـــع باعتبارهما "حقائق"(٢١٧) وأن رغبتها في منح المكانة الأولى للحلم واللاوعي قادتها إلى اقتراح سلوك سلبي بشكل أساسي على الشاعر. وقصيدة "*أرتين*" السيريالية، هي متتالية من الرؤى الحلميـــة، ونوع من "فن الشعر" السيريالي في آن:

حالة الفتور التي سبقت "أرتين" جلبت العناصر التي لا غنًـــى عنها لعرض انطباعات مدهشة على شاشـــة الأطـــلال الطافيـــة،

والألحفة المشتعلة في الهاوية التي لا حد لها للظلمات دائمة الحركة[٢١٨].

لكن كلمات "*أرتين*" الأخيرة تشير إلى الرغبة في العودة إلى الواقع: "ولأن شار قد اختار الواقع- الكلمة الأخيرة للقصيدة- "قتل الشاعر نموذجه"، أي "تخلى عن كل ما من خلاله يمكن للحلم وللاوعي ولغير الواقعي أن يصبح عالمًا يدعي الاكتفاء بذاته ويستغني عن الحقيقي"، مثلما يكتب "ج. مونان" في دراسته الهامة[٢١٩]. فالشاعر لا يستطيع الاستغناء تمامًا لا عن الخيال ولا عن الواقع؛ وعليه، مثلما يقول "شار"، "أن يمسك بكفتي الميزان متعادلتين بين العالم الفيزيقي للسهر وسهولة النعاس الرهيبة"[٢٢٠]. وفضلاً عن ذلك، فإن مجانية الصور، وإلغاء الاختيار والعمل الواعي، ربطت الشعراء بمنحدر ذي سهولة مرعبة؛ فمنذ عام ١٩٣٠، خُلق نمط سيريالي، وأصبحوا يصنعون "قصائد" بمعونة اللاعقلانية والصور المتطرفة. هذا الاستغلال الواسع للثروات السيريالية هو الذي سيشكو منه "شار" عندما سيدعو- في "*قسمة شكلية*"[٢٢١]- "مُدَّخري النوم" إلى تطوير "غرابتهم الشرعية" وإلى رد "الحلي" الحقيقية أو الزائفة التي أمدتهم بها سرقاتهم الليلية.

أما بالنسبة لشار، فسرعان ما أدرك أن القصيدة- كي تصبح بدورها واقعًا يتوافق مع الواقع الداخلي للشاعر- تتطلب جهودًا أخرى: فاسم *شاعر* معين لن تكون له أية دلالة إن كان الشعر كنزًا متاحًا دائمًا، في متناول أي شخص. فالشاعر يصنع نفسه في صناعته للقصيدة. ومثلما يؤكد "م. بلانشو"، "لا يعني الإلهام سوى أولية القصيدة بالنسبة للشاعر (..) فالشاعر لا وجود له إلا بعد القصيدة. والإلهام ليس هبةَ سر أو كلمة مُنحت لشخص موجود بالفعل؛ فهو هبة الوجود لشخص لا وجود له بعد"[٢٢٢]. وعندما يكتب "شار":

جرأة أن تكون ذاتك- في لحظة ما- هي الشكل المكتمل للقصيدة.

رفاهية استشفاف تلألؤ المادة-الشعور المتوجة في الحال[٢٢٣].

فالواضح أن كل جهده بالتالي لابد أن ينحو إلى أن تصبح هذه القصيدة الكامنة واقعًا، وأن يمنحها الشكل الذي تطالب به.

هذا الشكل سيتنوع، كل مرة، حسب الضرورات الداخلية للقصيدة خلال فترة الكتابة. وينفر "رونيه شار" من القوالب المعدة سلفًا مثلما ينفر من التعبيرات الجاهزة. ويصرح بأن الشاعر "عليه ألا يخشى استخدام كل المفاتيح المُسرِّعة في يده"[٢٢٤]. وقصيدة "*صحبة التلميذة*" مكونة من ثمانية مقاطع لفظية منتظمة مجمعة في مقاطع شعرية من ثمانية أبيات[٢٢٥]: وقصيدة "*حضور عام*" (ضمن قصائد أخرى) تبدأ ببيت الشعر الحر القصير للغاية إلى البيت الحر الطويل للغاية[٢٢٦]؛ و"*كلهم رفاق سرير*" مكتوبة في آيات[٢٢٧]؛ وفي "*تبعية*"، يختفي بيت الشعر في هيئة النثر[٢٢٨]؛

وأخيرًا فإن قصائد النثر (القصيرة للغاية في أغلب الأحيان) كثيرة جدًّا. ومن الصعب- فضلاً عن ذلك- أن نجزم بما إذا كانت هذه القصيدة مكتوبةً شعرًا أم نثرًا، مثل "*عصفور الصفارية*" على سبيل المثال:

دخل عصفور الصفارية عاصمة الفجر.

وأغلق سيف غنائه السرير الحزين.

وكل شيء انتهى للأبد(٢٢٩).

أو إذا كانت حكمة كهذه (شكل الحكمة هو من أشكال التنبؤ لدى "شار") لا تستحق، في واقع الأمر، أن تُسمَّى قصيدة:

يا فتيات الأرض الجميلات، ينابيع الهناء، اللاتي نضاجعهن،
اللاتي نتأثر بهن، اللاتي نلجهن، اللاتي نفككهن حتى الاختصار،
لماذا لا تزلن تنادين من بعيد، أيتها الأطلال المعطرة؟(٢٣٠)

ولنلاحظ للوهلة الأولى، على أية حال، أننا مع نثر "شار" نبتعد عمدًا عن *السرد*، عدا استثناءات (لكن عندما يتدخل السرد، في "*تنويم مغناطيسي*" على سبيل المثال، لا يعود الأمر يتعلق بقصيدة نثر، وإنما بنثر حقًا). ليس هناك تلاحق، وتتابع، مثلما لدى "ريفيردي" على سبيل المثلل، حيث تشكل عناصر القصيدة أحداثٌ منتقاة حسب قيمتها الرمزية. فشعر "شار" محاولة من أجل تخليد اللحظة. وحسب صيغته الجميلة:

إذا سكنَّا برقًا، فهو قلب الأبدي(٢٣١).

هذا الشعر ساطع مثل شعر "رامبو"، وقاس في نفس الوقت ومعدني مثل شعر "مالارميه"، إذا جاز القول. وينبغي الحديث هنا عن هرقليطية "شار" وعن الطريقة التي يتمكن بها شعره من حل التناقضات(٢٣٢)، مثبتًا ومضة الشعور، "المادة-الشعور المتوجة في الحال"، لنصنع منها شيئًا أبديًّا، ونجعل هذا الشعور متجددًا بلا نهاية، وموحدًا "طابع الأشياء الصلبة غير المنقوص، وسريان الصيرورة، وكثافة الحضور والوميض الذي يطلقه الغياب"(٢٣٣)، مثلما يقول "بلانشو".

وجانب كبير من قصائد نثر "شار" مكتوبة في المضارع، إنه الزمن المفضل لشعره؛ فهكذا تبدأ قصيدة "*مارت*" الجميلة:

"مارت" التي لا تستطيع هذه الجدران القديمة أن تتملكها، نبع
يتجلى فيه سلطاني المنفرد، كيف يمكنني أن أنساكم أبدًا مادام ليس
لي أن أتذكركم: إنكم الحاضر الذي يتراكم(٢٣٤).

وعلى النقيض، يندر استخدام الماضي البسيط، زمن السرد. وكثيرًا ما ننتقل من الماضي المستمر (المعاد بنائه والموصوف في اكتماله) إلى المضارع. لكن ما هو أكثر جدارة بالملاحظة أن كثيرًا من القصائد مكتوبة في المستقبل والأمر، أو تستخدم صيغة نصب الفعل le subjonctif للأمر أو التمني. وهو ما يقودنا إلى ملاحظة جديدة، هي أن شعر "رونيه شار" ليس فحسب وصفًا، وتجميدًا لبعد من الزمن المنساب، وإنما هو أيضًا *فعل*- ليس تخليدًا فحسب لما هو موجود، وإنما خلق أيضًا لما لم يوجد بعد، أداة للمقدرة. فنهاية "*أجازة للريح*"[٢٣٥]- ونهاية "*مارت*" و"*السمك القرش والنورس*"[٢٣٦] - مكتوبة في زمن المستقبل أو الأمر. وطبيعي أن هذه الصياغات تجد مكانها بشكل خاص في القصائد المكتوبة خلال فترة المقاومة: نعلم أن "شار" كان قائدًا لرجال المقاومة في "بروفونس"، ونجد انعكاس سنوات النضال هذه في الصفحات الواثقة وذات الملمح الرجولي في "*قصيدة مدمَّرة*" و"*وحدهم يبقون*"، وعلى سبيل المثال في "*نشيد الرفض*"[٢٣٧]. وتكشف بعض هذه القصائد، بطبيعة الحال أيضًا، حركةً إيقاعية وإحساسًا بالمناجاة الكبرى، وبلاغةً لا يلهمها أي سعي أدبي، وإنما حيوية لا تُقاوم فحسب: "أيتها المرأة يا مَن تتوافقين مع كلام الشاعر (..) أيتها المرأة يا مَن تنامين في لقاح الزهور، ضعي على كبريائه نداك الفضي من وسيط بلا حدود، حتى يظل إلى ساعة شجيرة العظام الميتة الرجل الذي، كي يعبدك بشكل أفضل، كان يدفع فيك بلا نهاية نوبة صباح ميلاده، وضربة ألمه، وأفق انتصاره"[٢٣٨].

وكثيرًا ما تم التأكيد على النبرة الرجولية لهذا الشعر، حيث "كل شيء يتآمر كي يجعلنا نستشف الأسطورة الخماسية لرجل **منتصب**" مثلما يقول "ج. بيكون"[٢٣٩]:

> سلام على من يمشي بثقة إلى جواري، في نهاية القصيدة. سيعبر
> في الغد **واقفا** تحت الريح.

مثلما يكتب "شار"[٢٤٠]. فالشعر- بالنسبة له- هو **صيرورة** الإنسان: "في كل الهيار للبراهين، يجيب الشاعر برشقة من المستقبل"، مثلما يصرح في "*قسمة شكلية*"، التي تمثل- إن صح التعبير- "فن الشعر" الخاص به[٢٤١]، وفي "*قصيدة مُدمَّرة*" يُعرف الشعر على النحو التالي: "الشعر هو الحياة المقبلة داخل الإنسان المعاد تأهيله"[٢٤٢]. هكذا يؤسس "شار" شعره على تمجيد الإمكانيات الإنسانية، وعلى الإيمان بمستقبل أفضل: "نحن من طراز عظمة بلا مثيل"، مثلما قال عام ١٩٣٣ في "*قصائد مناضلة*".

هذه الرجولة، وهذا العنفوان المؤثر يمنحان قصائد نثر "شار" نبرةً شخصيةً للغاية: شعر أقل عاطفية، وأكثر "حركية" من شعر "إيلوار"، رغم أننا نجد فيه أيضًا قصائد حب جميلة للغاية ومشاعر أخوة إنسانية مشابهة له؛ شعر يبدو **مشمسًا** بشكل أساسي[٢٤٣]، إزاء شعر ليلي في أغلب الأحوال لواحد من قبيل "ريفيردي".

هذا الشعر الساطع كثيف للغاية، مكثف وصلب مثل الماس. وما سبق أن قلته عن بلاغته لا ينبغي أن يجعلنا نعتقد في احتمال أن يكون لفظيًا: هنا أيضًا تتحد المتناقضات، ويوفق شعر "شار" بين الاندفاعات الغنائية وتبلور الشكل. وعلى نقيض الشعر السيريالي، لا ينحو شعر "شار" إلى الآلية، إلى التدفق اللفظي، بل- على النقيض- إلى صرامة الشكل، الذي لا يكف عن الانضباط كي يحافظ بأقل الكلمات الممكنة على أكبر طاقة كامنة. وتبهرنا الصور على نحو خاص بدقتها الساطعة وإيجازها المدهش في آن: "صوَّان الظهيرة الصامت"[٢٤٤]، الريح "التي تجوب عامًا في ليلة"[٢٤٥]، الشاعر "حامل الطمي المشتعل"[٢٤٦]. ويمكن لكل من هذه التعبيرات أن يكون موضوع تعليق تفسيري كبير غير مجد تمامًا، وذلك لأن الشعر يُستخدم بالتحديد كي يبث فينا الانفعال الذي لا يستطيع النثر التحليلي أن ينقله لنا[٢٤٧]؛ لكنه سيثبت لنا عدم مجانية أي من هذه الصور. فصور "*أرتين*" و"*المطرقة بلا معلم*"[٢٤٨] لم تكن تقدم هذا الطابع من الضرورة؛ ورغم هذا يشير "أندريه بريتون" عام ١٩٣٢ إلى أن "التبلور" الذي "لا يكف شار عن الحصول عليه من فكره يمنح كل سطر من "*أرتين*" و"*فعل العدالة انطفأ*" شفافيةً وصلابةً قصديتين خاصتين به وتحفظانه من كل مبتذل سيريالي آخر .."[٢٤٩]. وإذا ما كان ثمة غموض في هذه الصور، فسيرجع ذلك- مثلما في قصائد "مالارميه"- إلى كثافتها، لا- مثلما في النصوص السيريالية- بفعل الارتخاء في آليات اللغة.

ولا يمكن- إطلاقًا- القول إن شعر نثر "شار" أقل إحكامًا أو أكثر سيولة من شعره المنظوم. فهو- على النقيض- يتخذ أحيانًا شكلاً نحتيًا يتركنا مشدوهين أمام نبوءة عراف؛ وحتى في القصائد التي تتكون من عدة جُمل لا ترتبط هذه الجمل الواحدة بالأخرى؛ فكل واحدة تبدو منبثقة من الصمت مثل حُكم معزول، وينبغي إعادة تشكيل الروابط التحتية التي توحدها من جديد. وقد قام "ج. مونان" بالتعليق على قصيدة "*تقويم*"[٢٥٠] الصعبة والمستغلقة للوهلة الأولى:

> لقد ربطتُ اعتقاداتي الواحد بالآخر وضخمتُ حضورك.
> منحتُ مجرًى جديدًا لأيامي بإسنادها إلى هذه القوة الشاسعة.
> وصرفت العنف الذي كان يحد من صعودي. أخذت بلا صخب
> معصم اعتدال الربيع، لم يعد العراف يُخضعني. أدخل: أشعر أو لا
> بالنعمة ..

والقارئ الذي لا يعرف أي شيء عن شعر "شار" سيجد هذه القصيدة مستغلقةً بلاشك؛ والواقع أنه يتطلب "**فهمًا compréhension** " **شعريًا- بالمعنى المادي للكلمة**- إذا ما أردنا الشعور بالإمساك بكلية هذه المتتالية من التصريحات التي تشكل أساس تجربة "شار" الشعرية، المرتبطة بعمق بما نعرفه عن موضوعاته الجوهرية: رفض الخضوع للاوعي (العراف)، والحضور المتزايد للشعر الحقيقي، "القوة الشاسعة"، والشعور بثبات الزمن، الذي يجد نقطة توازنه ("اعتدال الربيع")، والقبول بـ"صعود" الشاعر .. هكذا، تجد كل قصيدة من قصائد "شار" نفسها في موقع تقاطع

لشبكة من الاستعارات والتلميحات يُفسر ويُثري بعضها بعضًا (وكي نأخذ مثالاً آخر، لا يمكننا "اختراق" قصيدة "*زمن القصب*"[(٢٥١)] إن لم نعد إلى النصوص الأخرى، حيث يستدعي "شار" المستنقعات الفولكلورية من مسقط رأسه "بروفونس"، "أرض جرونيد للقصب هذه"[(٢٥٢)]، وحيث يعرض "الشعر الذي يسير عاريًا على قدميه المجبولتين من قصب، على قدميه المجبولتين من حصًى"[(٢٥٣)]). فعالم الشاعر الداخلي يبدو لنا إذن عالمًا متسقًا، حيث تترسخ أصداء وتقاربات على المستويات المختلفة للتجربة الشعرية- مثلما يبدو لنا أيضًا عالم "رامبو"، أو عالم "إيلوار"، أو عالم "ريفيردي"، كي لا نذكر سوى بعض الشعراء الذين يسموهم "غامضين". فعالم "شار"، المغمور بالمكان والضوء[(٢٥٤)]، هو عالم متوهج، حيث يلتقط كل شيء في جوهره الصلب وفي تحوله في آن بفعل النار الشعرية التي تحرقه، فيما تطهره، لتكشف صورة "هرقليطية" مثل "عصفور المعادن الأحمر"[(٢٥٥)] تحول المعدن الثقيل الذي يصبح الشرارة الغنائية التي يحدثها؛ فشعره هو شعر *الواقع المجيد*.

بونج والرأي المسبق للأشياء

عند الانتقال من "شار" إلى "بونج"، يتملكنا الشعور الغريب بالوطأة، وبأننا أسرى المادة، ومتورطون في قلب الجوهر من خلال شاعر يقترح لكل امرئ "رحلةً في كثافة الأشياء"[(٢٥٦)]. فلنقرأ هذا التعريف لـ"الماء":

> أكثر انخفاضًا مني، دائمًا أكثر انخفاضًا مني يوجد الماء. أنظر إليه وعيناي دائمًا منكستان. مثل الأرض، مثل جزء من الأرض، مثل تعديل للأرض.
>
> أبيض ولامع، بلا شكل ونَدِي، سلبي ومستمر في رذيلته الوحيدة: الثقل، متمتعًا بوسائل استثنائية لإشباع هذه الرذيلة: محيطًا، مخترقًا، قارضًا، نافذًا[(٢٥٧)].

ها نحن بعيدون عن "النهر المشع" لشار، وعن كل المياه الشفافة، الهاربة، اللامعة، التي تنساب في الشعر من "فرجيل" إلى "م. دي جيران" و"كلوديل" .. لكن ها هو ما هو أفضل، أو أسوأ: المطر:

> لكل واحد من أشكاله مظهر خاص: ثمة إجابة لها صوت خاص. والكل يعيش بكثافة مثل آلية معقدة، محددة بقدر ما هي خطرة، مثل ساعة حائط زنبركها هو ثقل كتلة من بخار في حالة اندفاع[(٢٥٨)].

وصف، مثلما يقول "م. سايه" (العنيف تجاه "بونج" إلى حد بعيد)، يحيلنا بالتناوب "إلى دليل "رويه"، وإلى صحيفة "روستيكا"، وإلى الكتب الموجزة المبسطة في الفيزياء والكيمياء"(٢٥٩). ويمكننا القول، على أية حال، إن مسألة الاختيار بين الشعر والنثر لم تطرح نفسها على "بونج": فهذا البطء الثقيل، وهذه النثرية المتعمدة، وهذا النوع من التعليمية المثابرة، لا نرى إطلاقًا كيف يمكن للشعر المنظوم أن يتقبلها. فـ"شعر" بونج لا يقصد إيهار آذاننا، ولا إعجاب خيالنا؛ فهو يسخر من الإنسان ومن "صفاته المثيرة للشفقة"(٢٦٠)؛ وهو لا يدعونا إلى أي هروب نحو بلاد الحلم، وإنما إلى تأمل الواقع اليومي فحسب:

إزاء كل رغبة في الهرب، هناك معارضتها بالتأمل ووسائله.
السفر عبثي: التحول إلى الأشياء التي تغمرك بانطباعات جديدة،
وتقترح عليك مليون صفة غير معهودة(٢٦١).

التحول إلى الأشياء: لا إلقاء نظرة إنسان وشاعر على الأشياء، بشحنها بالرموز، وبتحويلها، وإنما "الدخول" بشكل حقيقي في هذه الأشياء، والكمون في أقصى خصوصياتها، للتعبير عن كل منها في جوهره الأساسي، في خصائصها النوعية. فبونج لا يريد أن يصف مظهر الماء، ولاسيما مظهر *هذا* الماء (هذه البحيرة أو هذا الجدول)؛ ولا هو يصف هذه الحصاة الملساء، وإنما *الـ*حصاة الملساء: "إنه غير منشغل بـ**الصفات** وإنما بـ**الوجود**"، مثلما أوضح "ج. ب. سارتر" في دراسته الهامة التي خصصها له(٢٦٢). إنه- على نحو إجمالي- جوهر الأشياء الذي يريد إدراكه؛ ورغم أن "ظاهرية" بونج (حسب كلام "سارتر") مختلفة تمامًا، مادامت مادية، عن "المثالية" المالارمية، فإننا نرى- رغم هذا- أن هناك ما هو مشترك في مسعييهما: هذه الرغبة في الالتصاق بالشيء في ذاته (قارن بـ"الوردة"، "الغائبة من كل الباقات")، في حقيقته الجوهرية، لا في مظهره العابر.

وبالنسبة لبونج- كما بالنسبة لمالارميه أيضًا، وإن يكن على نحو خاص بالنسبة لكل شعراء ما بعد الحرب (حرب ١٩١٨)- تحتل مشكلة اللغة مكانةً أولية: ولن نشك في ذلك عندما نقرأ الملاحظات التي جُمعت في "**مقدمات**". فبونج، الذي يكتب منذ عام ١٩١٩، رغم أنه لم يُعرف إلا عام ١٩٤٢ مع عمله الرئيسي *"الرأي المسبق للأشياء"*، يُنتقد على استخدامه للكلمات، شأن الدادائيين والسيرياليين، لأنها مستهلكة، وأضعفها الاستخدام الطويل، ومجردة بشكل مفرط، ومنفصلة عن الأشياء التي تدل عليها في آن: كلمات جاهزة، بلا لون، خالية من كل قوة إيحائية؛ وهو يتساءل- وتلك هي، فضلاً عن ذلك، مشكلة كل شاعر بامتياز: كيف نمنحها قدرتها؟ كيف نقيم بين عالم الحقائق وعالم الكلمات تيار تبادلات تصبح فيه الأشياء كلمات والكلمات أشياء(٢٦٣)؟ بالنسبة لبعض شعراء النثر، تظل مشكلة التعبير ثانوية، لأن اهتمامهم بالتأثير على الشكل أقل من اهتمامهم بالمضمون؛ فيمكن استخدام تعبيرات عادية، عندما نصف عالمًا فانتازيًّا، أو عندما نسرد حلمًا؛ لكن بالنسبة للكاتب الذي يتمسك بما هو **كائن**، والذي يقترح لا هدم

العالم المادي لصالح عالم اللغة[٢٦٤]، وإنما وضعنا في حالة اتصال حميم مع الأشياء من خلال اللغة، فلا توجد مشكلة أخرى سوى مشكلة التعبير[٢٦٥].

إن الوسائل التي يتمتع بها الكاتب ثلاثية، وسنرى "بونج" وهو يؤثر في البدء على الكلمات نفسها، المادة الأولية للغة؛ ثم على بنية الجملة (مادام يرفض، لأنه يكتب نثرًا، إمكانية خلق كلمة "كلية" و"جديدة" مع الشعر، مثل "مالارميه")؛ وأخيرًا في المرتبة الثانية، على البنية الكلية للقصيدة.

ولا يتعلق الأمر، على وجه الإطلاق، مثلما بالنسبة لبعض الشعراء الفوضويين، باستخدام الكلمات خارج معناها، أو اختراع مفردات جديدة[٢٦٦]: يريد "بونج" أن يهزم اللغة بمنابع اللغة نفسها. وللبدء، سيأخذ كلمةً لا في معناها المستخدم، الذي أصبح عاريًا ومسطحًا، لكن في ثراء كينونته، مثل عضو حي ومعقد: هو الذي يسمي دواوينه "تمارين إعادة تربية كلامية"[٢٦٧]، ويدعي أن الأدب يتيح "إعادة صنع العالم، بكل معاني كلمة *إعادة صنع*، بفضل الطابع المادي والمجرد، الداخلي والخارجي في آن لـ" *الكلمة*"، بفضل كثافتها الدلالية"[٢٦٨]. وكلمة *كثافة* هذه تعجبه لأنها توحي بـ"ثورة، أو تقليب مماثل لما يفعله المحراث أو الجاروف، عندما تظهر فجأةً، ولأول مرة، ملايين من القطع الصغيرة، والشذرات، والجذور، والدود، وحيوانات صغيرة، كانت مطمورةً حتى ذلك الحين". ويصرخ "بونج": "أيتها المنابع التي لا تنضب لكثافة الأشياء، المعبر عنها بالمنابع التي لا تنضب للكثافة المرتبطة بعلم دلالة الكلمات!"[٢٦٩]. والواقع أنه سيستخدم هذه الكثافة الدلالية، أي من خلال المعاني المتراكبة، سواء بفعل أصل الكلمة أو بفعل الاستخدام، التي تمنحها ألوان قوسٍ قزح وتثريها بالمفاهيم المختلفة للشيء الذي يتحدث عنه: البراعم "تظهر بحذر *مُخدَّرة، ومُضرجة بالحمرة*" (وهو ما ينبغي إدراكه بالمعنى الأخلاقي والفيزيقي في آن)[٢٧٠]؛ و"المجلد البحري" الذي "تتصفحه" الريح *يُسمَّى ضخمًا* (بالمعنى المزدوج لكلمة vdume[٢٧١])، *والإرباك*، عندما نتحدث عن الحصاة، يربط المعنى المجازي بالمعنى الأصلي للكلمة[٢٧٢]؛ وعندما يقال لنا إن البحر يجتر ressasser الصخور، في نفس الوقت الذي نفهم الاستعارة (ressasser يجتر، أي ينخل الدقيق، الذي سيخرج في حالة التراب الناعم، مثل الصخور التي تتحول في النهاية إلى رمل)، نسمع صوت البحر هذا، الذي يتكرر بلا كلل[٢٧٣]. وإذا ما كان اللجوء إلى المعنى الاشتقاقي للكلمة أقل تكرارًا مما لدى "مالارميه"، فإن التلاعب بالألفاظ، المؤسس على المعنى المزدوج للكلمة، يرقى إلى مستوى الأسلوب الشعري، ويبني "بونج" قصيدةً بكاملها حول المعنى المزدوج لكلمة mûres "فاكهة الأغصان" و(كصفة) "مشتقة من النضج"[٢٧٤]. نجد هنا الفكرة السيريالية عن وجود حياة كامنة في الكلمات، طاقة خلاقة[٢٧٥]؛ ولهذا، فإن "التوريات" التي يستنكرها "م. سايه"[٢٧٦]، "في منتصف الطريق من القفص إلى الزنزانة تملك اللغة الفرنسية سلة من قصب"[٢٧٧]، "على نقيض خَبَث الفحم النباتي الذي هو ضيف الرماد الساخن، تحب الحلزونات الأرض الرطبة، هيا، إنها تتقدم ملتصقات بها بكل أجسادها"[٢٧٨]، إذا كانت قيمتها

الشعرية محل شك! فهي ليست كلامًا فارغًا سخيفًا، لكنها جهد فكر يبحث عن اكتشاف تقارب خفي بين الشيء واسمه، عن توافق سري، لأن الإسم هو الشيء نفسه الذي أصبح كلمة[٢٧٩]. هكذا سيقول "بونج" عن الميموزا: "ولمعرفة الشجيرة واسم الميموزا، يصبح من الصعب العثور على شيء أفضل لتعريف الشيء من هذا الإسم نفسه"[٢٨٠]؛ ويستسلم لجهد غريب من أجل اكتشاف التوافقات بين مدرس الرياضة والحروف التي تشكل اسمه[٢٨١]. وهذا العمل في التسمية غير كلف، فضلاً عن ذلك، للإيحاء بالأشياء، وأيضًا لم يعد الاسم يناظر الشيء على وجه الإطلاق (وهو ما لاحظه "مالارميه") بتنوع اللغات التي تعددت منذ بابل: فـ"jour = نهار" اسم "مظلم" في حين أن إضاءات "nuit= ليل" منيرة- وهو قصور موفق يعزز دور وضرورة الأدب: فالكلمات المجتمعة في جملة يمكنها أن يزيد بعضها بعضًا ثراء، وتنوعًا، وتعكس بالتبادل ألقها، أو تفجر من صدمتها شرارة التناقضات؛ وهو ما يحدث عندما يتحدث "بونج" عن "عالم من السخافات والسذاجات"[٢٨٢]، وعن "سُعار قريب من الذهول"[٢٨٣]، أو أن يقول عن الفراشة إنها "تتسكع في الحديقة"[٢٨٤]، وهو تعبير "غير مدهش- مثلما يشير "سارتر"- إلا إذا ربطنا فكرة التجول على طول موجات مكانية، وجعلناها متضمنةً في كلمة vagabondage (تسكّع، بما فيها على النقيض من تسوير وتدقيق بعناية كاملة في كلمة حديقة".

والواقع إننا- رغم هذا- لن نجد لدى "بونج"، مثلما لدى "مالارميه" أو "رونيه شار"، هذه التعبيرات المكثفة والمبهمة والثرية للغاية إلى حد التنقيب بلا نهاية عن معانيها، لينتهي الأمر بحقائق متعارضة، كل منها فوق الأخرى، إلى أن تلغي نفسها بالتبادل، مُشكلةً حقيقةً روحية جديدة أسمَى؛ فلدى "بونج" لسنا- على النقيض- بصدد جدلية المتناقضات ولا تحويل الواقع من خلال الفكر، وإنما إزاء خضوع للواقع، للشيء: "على القصيدة ألا تقترح أبدًا فكرةً علينا، وإنما شيئًا، أي إن الفكرة لابد أن تتخذ شكل الشيء"[٢٨٦]. فقصيدة "بونج" تقدم لنا شيئًا من الواقع "المعاد صنعه" بسلطان الكلام (شيئًا واحدًا كل مرة)[٢٨٧]؛ وفي هذه القصيدة، تتختر الكلمات، على نحو ما، لتشكل تراكم شكل وامتدادًا متنوعًا حسب الشيء الذي تقدمه، مثلما يتغير شكل قوقعة الرخويات حسب الأنواع[٢٨٨]. فالجهد الذي يقوم به "بونج" ليقلد- إذا جاز القول- الشيء الذي يصفه، يقوده إلى تنويع مظهر وبنية جمله بلا نهاية. فقطعة اللحم، لأنها "مصنع" وخزان طاقة، تتطلب شكلاً صلبًا، وديناميكيًا:

كل قطعة لحم نوع من المصنع، مطاحن ومعاصر للدم.

فتحات أنابيب، أفران عالية، براميل تتجاور فيه مع المطارق الآلية، وسائد من دهن.

البخار يندفع منها وهو يغلي. ونيران معتمة أو مضيئة يحمر

لونها[٢٨٩].

ويتوارى الجمبرى بالمقابل في تعرجات الكلام المعمَّى:

> ثمة عدة مميزات أو ظروف تجعل من أحد الأشياء أكثرها تحفظًا في العالم، وربما طريدة تأمل أشرس من حيوان صغير لا يهم بلاشك تسميته بقدر ما يهم استدعاؤه بحذر، وتركه يدلف في حركته الخاصة به في مجرى الكلام المعمَّى، والوصول في النهاية من خلال الكلام إلى النقطة الجدلية حيث يضعه شكله ووسطه، وظرفه الصامت وممارسة مهنته الدقيقة[٢٩٠].

وبتشبث حقًّا، وعناد، وصلابة مدهشة، يستدعي "بونج" الحصى الأملس[٢٩١]- من خلال جمل موصولة بعناء، باستدلالات مندمجة ستتطلب استشهادًا مُطولاً بشكل مفرط؛ بينما "مدرس الألعاب الرياضية" (الذي يجعل منه "بونج" شيئًا، "ممثل نوع حيواني"، مثلما يشير "سارتر"[٢٩٢]) يتم وصفه بأجزاء من جمل موزونة، بل مسجوعة، تقدم نفس المظهر الراقص للاعب الرياضي، متأرجحًا على امتداد حبله:

> إنه يكتسح كل القلوب، لكنه يلتزم بأن يكون عفيفًا وسبابه هو كَفَى !
>
> أكثر ورديةً من الطبيعة، وأقل براعةً من قرد يقفز إلى جهاز الرياضة مأخوذًا بحمية خالصة .. [٢٩٣]

إن الرغبة في قولبة الجملة على الشيء تقود "بونج" أحيانًا إلى القطيعة مع تركيب الجملة التقليدي، وإلى إعادة توزيع الكلمات في نسق يحترم بشكل أفضل واقع الأشياء (هنا أيضًا نتذكر "مالارميه"[٢٩٤]). وهكذا، عندما يريد استدعاء القفزات الهاربة، وانتقالات الجمبري في كل الاتجاهات: "من خلال قفزات نشطة ، متقطعة، متتالية، متراجعة تليها عودات بطيئة، يلاحظ علامات صغيرة تهتز بطريقة خاصة من مكان إلى آخر على امتداد بصره .."[٢٩٥]- أو من خلال العكس، فيُرحِّل اسم المفعول إلى نهاية الجملة، كي يقدمه لنا معزولاً، مقتطعًا، يدافع عنه المفعول به مثلما تدافع عن زهرة الدغل أغصانها الشوكية:

> هكذا إذن، قال لنفسه، تنجح في حالات كثيرة الجهود المثابرة لزهرة رقيقة للغاية، وإن يكن بفعل تشابك عسير للأشواك يدافع عنها[٢٩٦].

فحركة القصيدة، مثلما لاحظ "سارتر"، لا تنتشر من جملة إلى أخرى، مثلما يحدث عادة:

وذلك- بالتحديد- لأن "بونج" لا يريد الإيحاء بحركة مستمرة، وصيرورة، وإنما بشيء في وجوده وفي جوهره. وتأتي الحركة المولدة في أغلب الأحيان لـ"تتلاطم بعنف وتتوقف فجأة عند مصدر النقطة"[٢٩٧]. والجملة الأخيرة من *"فراشة"*- التي يذكرها "سارتر" كمثال- تُذكر كثيرًا ببعض "خلاصات" رونار، الموجزة كأنها تجمدت فجأة:

> شراع للأجواء صغير للغاية تُسيء معاملته الريح في تويجة حشوية، إنه يتسكع في الحديقة[٢٩٨].

تكمن هنا نتيجتان: قبل كل شيء، صلابة المظهر المتحجر الذي تتخذه الجملة في أغلب الأحيان؛ فحتى وهي طويلة، لا تعطينا الإحساس بالتموج، والفوران الذي نشعر به- على سبيل المثال- مع "بودلير". فإزاء أمواج "بودلير"، تستدعي جُمل "بونج" تسميات معدنية، في كومات، وبللورات ... وهي في هذا تتوافق مع انجذاب "بونج" العميق نحو الصلب والمحسوس: "تغمره حصاة بشكل أعمق من النهر، شيء أكثر من أية حركة، و، إذا ما جرؤنا على القول، هيكل عظمي أكثر من أي جسد حي"، مثلما يقول "ج. بيكون" عن حق تمامًا[٢٩٩]. وسبق أن رأيناه يقدم الماء "مثل تعديل للأرض"[٣٠٠]؛ وبالمثل، ليست شعلة الشمعة- بالنسبة له- هذا العنصر العابر، الدقيق للغاية، الذي نسميه النار، لكنها "ورقة ذهبية" مثبتة "في تجويف عمود صغير من المرمر بساق سوداء تمامًا"[٣٠١]؛ والنبات، يقدمه لنفسه عن قصد باعتباره "تطريزًا"، و"نسيج" قماش "ينتمي إلى العالم مثل إحدى قواعده"[٣٠٢]: مشروع غريب من أجل تعدين العالم يؤدي به إلى تصوير ما هو أكثر حيوية في الإنسان، الكلام، باعتباره "إفرازًا"[٣٠٣]، والقصيدة كشيء، وإلى التلذذ بالحلم بعهد يختفي فيه الإنسان، دون أن يترك وراءه سوى هذه الشواهد على وجوده التي تحولت إلى عظام، ونُصُب وأعمال فنية، مثلما تبقى القواقع على قيد الحياة بعد الرخويات..[٣٠٤]. والنتيجة الثانية، التي تتعلق هذه المرة بتكوين القصيدة، هي الصلابة، وانعزال كل جملة، بما يجعل القصيدة تنبني بفعل التجاور، وتخضع لجمالية المتقطع. فهي لا تتكون مثل لحن غنائي، بل مثل قطعة موزاييك، من خلال سلسلة من الفقرات على فكر القارئ أن يقوم بتركيبها معًا. وهو أمر واضح للغاية، على سبيل المثال، في قصيدة *"الماء"*، أو في الفقرات الصغيرة المفككة في *"إله الريف ونباتات محلية"*. وقد أكد "سارتر" عن حق على جمالية التجاور هذه، التي يجد لها معنًى خاصًّا للغاية:

> هذه الفقرات التي تزورها دائمًا ذكرى فقرات أخرى لا تستطيع الانتظام معها، هذه الجمل التي تدوي في وحدتها اللاعضوية بنداءات إلى جمل أخرى لا تستطيع اللحاق بها، ألا تُشبه جهدًا مجهضًا يقوم به الحجر نحو الوجود المنظم؛ نجد هنا صورة حدسيةً، يمنحها لنا الأسلوب والكتابة، بالطريقة التي يريد "بونج" بها أن يجعلنا نرى "الأشياء"[٣٠٥].

ولاشك أن خطر هذا البناء، من خلال التجاور، يكمن في أنه يحافظ- بدرجة أقل قوة- على الوحدة العضوية للقصيدة؛ وهو خطر محدود بالنسبة إلى "بونج"، هذا حقيقي، بفعل أن القصيدة لا تنفصل- هي نفسها- عن الشيء الذي تقدمه؛ ليقل انشغالنا بالوحدة الشكلية منذ اللحظة التي تتحقق فيها وحدة أساسية. ويبدو- رغم هذا- مثيرًا للقلق إلى حدٍّ ما أن نستطيع اقتباس أجزاء منفصلة، من "*رأي مُسبق للأشياء*"، وأن يتوفر لنا أيضًا الانطباع، في أغلب الأحيان، بأن "قصيدةً" ما يمكن مواصلتها بلا نهاية (مثل "*الماء*" أو "*الحصاة الملساء*" أو "*سلة من قصب*"، التي يضع لها "بونج" نقطة نهائيةً لأنه "يجدر بها"، مثلما يقول عن مصيرها، "ألا تُسهب طويلاً"[٣٠٦]). وفي حالات معينة، فهذا البناء من خلال فقرات منعزلة، وأضلاع، وهذا الافتقار إلى الروابط يشدان القصيدة نحو النثر، ويدفعاننا إلى الشك فيما إذا كنا نقرأ قصيدةً حقًّا، أم "مدونات" نثر[٣٠٧].

وينبغي رغم هذا- كي ننهي الحديث- التأكيد على فكرة أن "بونج" ليس مراقبًا بسيطًا، أو عالم طبيعيات يسجل الملاحظات، ويصف الأشياء من الخارج. فقد أراد "أن ينتقل في الأشياء"، ويصفها في ذاتها لا في علاقتها بالإنسان. لكن الواضح تمامًا أنه لا يستطيع إعارة صوت إلى الأشياء إلا بواسطة شخصيته الخاصة: فعندما تريد الأشجار التعبير عن نفسها، "تُفلت سيلاً، وإفرازًا من خُضرة"، لكنها "لا تنجح أبدًا إلا في تكرار نفس التعبير، ونفس الورقة مليون مرة"[٣٠٨]. إنه الشاعر الذي يصبح شجرةً ليتكلم بدلاً منها- لكن كيف لا يعبر، في نفس الوقت، عن الشاعر؟ و"بونج" يعرف ذلك جيدًا: فلا تستطيع القصيدة أن تكون الشيء نفسه، إنها شيء **واحد**، أي موضوع، وعمل فني. ومهمة الشاعر لا تكمن في نقل العالم، بل في **إعادة صنعه**- وهي فكرة تتكرر عدة مرات في "*مقدمات*". من هنا، يكمن هذا الالتباس بين القصيدة-الإفراز للشيء والقصيدة-إبداع الشاعر. وهكذا، فعندما يتحدث "بونج" عن الخبز، يلغي الإنسان بمعنًى ما، مادام يصف لنا الخبز لا حسب المعايير الإنسانية، ولا في قيمته النفعية للإنسان، وإنما كعالم خاص، موجود في ذاته- لكنه يعيد إدخال الشاعر-"بونج" من خلال تفرد زاوية الرؤية:

> إن سطح الخبز رائع أولاً بسبب هذا الانطباع شبه البانورامي
> الذي يقدمه: كأن تحت تصرفنا وفي متناول أيدينا (جبال) الألب أو
> طوروس أو كورديلييه في الأنديز[٣١٠].

هذا التضخيم الذي يطبق على الخبز هو وسيلة فنية ووسيلة "في نزع الأنسنة" في نفس الوقت (وقد استخدمها "بونج" عدة مرات[٣١١])؛ هو وسيلة الشاعر التي يجدد بها طزاجة الإحساس بها: فـ"كل عمل بونج يكمن في إيقاظ العين النائمة في اعتياد المدركات اليومية"، حسبما يقول "ج. مونان"[٣١٢].

عندئذ، يصبح السؤال المطروح هو التالي: هل عثر "بونج" حقًّا بشكل حدسي على حياة

الأشياء نفسها، أم أنه ببساطة **أعارها** حياةً وتصرفات مستمدة- في الحقيقة- من تجربته الإنسانية؟ أيمكن العثور في الأشياء على شيء آخر غير أنفسنا؟ وعلى سبيل المثال، عندما يصف لنا "بونج" تصرف البحر إزاء الحصى الأملسِ "الذي يحافظ عليه، ويضمه، ويؤرجحه، ويلاطفه"[٣١٣]، أيفعل شيئًا آخر غير منح البحر حساسية أمومية؟ هنا تُطرح بوضوح مسألة الاستعارات.

فالشيء **يكون**، وهو يكتفي بالوجود دون المقارنة بالأشياء الأخرى: ووجود الاستعارة يشير إلى تدخل الفكر، وبالتالي الشاعر. وينبغي لشعر حقيقي للأشياء أن يتجرد من الاستعارات. لكن هناك الكثير منها في شعر "بونج"؛ ولاشك أنها محكومة- مبدئيًّا- بإقامة معادل بين الأشياء والإنسان، بأنسنة الأشياء ونزع إنسانية البشر، بطريقة تضعهم جميعًا على مستوى واحد، طبقًا لإرادة مادية حازمة (وقد أوضح "سارتر" تمامًا هذا الموقف[٣١٤]؛ ويمكننا أن نضيف بلا إلحاح أن القصائد التي خصصها "بونج" للبشر، *"الأم الشابة"*، *"ر. سي. سين رقم"*، *"مطعم لومونيه بشارع لاشوسيه دانتان"*، هي أقل قصائده نجاحًا، بلا شك لأنها مكتوبة بلا أدنى درجة من التعاطف). لكن الواقع أن كثيرًا من الاستعارات تبدو- في *"رأي مُسبق للأشياء"*- مجانية حقًا و"فنيةً" بشكل زائد. وقد أوضح "مونان"، على سبيل المثال، أن من الرعونة حقًا، بعد الحديث عن الريح التي "تتصفح" و"تنفخ" في "المجلد البحري الضخم"، أن نتخلص من الاستعارة بالحديث عن "الحاجة إلى المعلومات"[٣١٥]. وثمة مجانية أيضًا إلى حد بعيد في الوصف الوارد في *"نهاية الخريف"*، مع التلاعب الانتقائي بالألفاظ حول "تجرُّد" الطبيعة: "يتم التجرد بفوضى. تُفتح كل أبواب قاعة الاقتراع وتُغلق، وهي تصطفق بعنف"[٣١٦]. وقد لاحظ "سارتر" نفسه أن "بونج" يضع أحيانًا في الشيء ما يدَّعي فيما بعد العثور عليه فيه (بصدد *"الغسالة"*[٣١٧]). عندئذ، يصبح الخطر الذي يتربص بالشاعر هو الحذلقة، والتلاعب المجاني بالفكر: وفي الذوق الرديء، تذهب حذلقة "بونج" بدرجة كبيرة إلى نفس المدى الذي يبلغه "ج. رونار"، فماذا نقول عن هذه النكتة: "كما في الإسفنجة، يوجد في البرتقالة امتصاص يستعيد سعتها بعد الخضوع لتجربة العَصر"[٣١٨]؟ وأعتقد أن وصف لُب الخبز بأنه "رخوية تحتية وبشعة"[٣١٩] ليس عودةً فحسب- مثلما يلاحظ "م. سابيه"- إلى أسوأ انحرافات اللغة الرمزية[٣٢٠]، بل هو أيضًا إقحام لحكم أخلاقي في الوصف، وبالتالي لرؤية إنسانية للأشياء، تتناقض مع مشروع "بونج" نفسه. لكن من الصواب، رغم هذا، القول إن "بونج" قد نجا- إلى حدٍّ ما- من التفاهة التي يمكن أن يقود إليها هذا الذوق الرديء من خلال طريقة ما في عدم أخذ الأمور بجدية، بأن يوجه لنا طرفة عين متواطئة عندما يسقط على هذا النحو في الأنسنة أو الحذلقة، في تناقض مطلق مع مشروعه (على سبيل المثال، في حديثه عن الغسالة و"غيظها المغلي"، أو عن الحلزونيات التي "يسيل لعابها كبرياء" لأن لها قوقعة لحماية "ما يخص الذات"[٣٢١]). ولدى "بونج" نوع من المزاج الطيب والبشاشة (وأسلوبه أقل "تشنجًا" بكثير من أسلوب "ج. رونار")، وامتعاضه من تفخيم الكلام يمنعه من التعالي في سلوك "الفنان" و"المفكر"[٣٢٢]: فهو يطرح نفسه بدرجة أقل كفيلسوف عميق، رغم طموحاته الكونية، من طرحه لنفسه كصديق

للأشياء التي يعرف التعاطف معها وتذوق المباهج البسيطة التي تنشرها في آن، ويريد أن يعيد تعليمنا هذا التعاطف وهذه المباهج(٣٢٣). وينبغي قراءة قصائده للتحرر، مثلما يقول، من "الإزعاج الميتافيزيقي"(٣٢٤)، وللاستمتاع بحميمية مستعادة مع أشياء عالمنا المألوف، وأخيرًا لإيجاد أسباب "للحياة، وللاستمرار في الحياة، والحياة في سعادة"(٣٢٥).

ولنعقد مقارنةً بين "بونج" و"مالكوم دي شازال"- رغم أن هدف هذين الشاعرين، والحق يُقال، مختلف للغاية في النهاية. ولاشك أن كليهما يكشف عن رغبة في "التحول إلى الأشياء": "كل شيء يحدث كأنني امتزجتُ بحياة الأشياء، وكأن عالم الأشياء قد دخلني"، حسبما يكتب "م. دي شازال"(٣٢٦). لكن "بونج" سيهز كتفيه أمام ادعاءات "م. دي شازال" في "تصور الحياة"، واعتبار الحياة الخارجية **مادة نفسية** ينبغي إدخالها في ذاته الخاصة(٣٢٧). وفي حين أن هدف "بونج" **شعري** بشكل أساسي، بالمعنى الأول للكلمة، مادام يريد إعادة صنع الخليقة، يسعى "م. دي شازال" إلى استخلاص فلسفة من الإحساس؛ ويمكننا، مثلما يقول "بولان" الذي كتب مقدمة ديوانه الأول "*إحساس تشكيلي*" (عام ١٩٤٨)، أن نسميه **خفائيًا**، بمعنى أنه يبحث في كل المرئي عن انعكاس اللامرئي، وأنه يتتبع في الكائنات والأشياء التشابهات الإنسانية لغايات فلسفية، لا جمالية(٣٢٨).

ورغم هذا، فإن الأسلوب الذي يستخدمه لاكتشاف وحدة العالم من خلال التوافقات بين إحساس وآخر، وبين المادي والروحي، هو حقًا أسلوب شاعر. لقد لجأ "شازال"، حسبما يقول "بولان"، إلى "الممرات والدهاليز الواقعة بين الحواس، مستعدًّا في كل لحظة للانزلاق من واحد إلى آخر- إلى شرح ما هو غير مسموع من خلال الرؤية، وما هو قابل للشم من خلال اللمس"(٣٢٩). وليست نظرياته الفلسفية ما يجعل عمله هامًّا إلى هذا الحد(٣٣٠)، قدر هذه الطريقة القوية والأصيلة في المعاناة والتوفيق بين الأحاسيس، والقول، على سبيل المثال، أن "البنصر هو أداة اللمس الأعمق، والإبهام أداة اللمس الأكثر إشباعًا في اليد. وعندما يتلامس البنصر والإبهام، يتحقق الإحساس بالإبهام داخل البنصر"(٣٣١)، أو تعريف الأحمر بأنه "توهج دائري؛ ضوء في طوق؛ خاتم خطوبة خالد في إصبع الشمس"(٣٣٢).

وبسبب مقصده نفسه، وأيضًا لأن الصورة وسيلة للانتصار على "نثرية" الكلمات العاجزة عن استعادة تعقيد الإحساس(٣٣٣)، كان "م. دي شازال" مدفوعًا إذن إلى أن يجعل من الصورة وسيلته المفضلة. وبلاشك، لا يمكن إنكار جدَّة وأصالة لغته الاستعارية؛ لكن يمكننا أن نأسف- رغم هذا- على أنه خضع (مثل "رونار" و"بونج") للتكلف أحيانًا، وأحيانًا أيضًا لنوع من الاستسهال: فيمكن أن نحب "نتوءات الجبل هي العمود الفقري للريح"(٣٣٤)، وحتى "نباتات الغابة تجعل الضوء ممتلئ الخدين"(٣٣٥)، لكننا سنجد "النباتات المتعرشة هي كتيفات الطبيعة"(٣٣٦) ذات ذوق رديء حقًا؛ وأي تفكير سطحي مثلما في "النظرة اللامبالية هي وداع دائم"(٣٣٧)، أو

"الصمت محام يترافع بعينيه"[٣٣٨]؟ وعندما نتأكد أن "للتمرد نظرة لانهائية"، لا أعرف ما إذا كان مناسبًا حقًّا إضافة: "في أي توجه يكون شكل الثمرة، لا نستطيع أن *نحدد* موقع نظرتها"[٣٣٩]. والمثير للفضول ملاحظة أنه مع الحديث عن أكثر الأشياء ألفةً تنقاد، من أجل إنعاش الأحاسيس التي تمنحها لنا، إلى السقوط في الافتعال.

هل يمكن الحديث عن *قصائد*، فيما يتعلق بدواوين "م. دي شازال"؟ لاشك أن الإرادة الشعرية ليست محل شك، ومن المفيد أن نورد السطور التي يبرر فيها استخدام النثر كشكل شعري:

> البحث عن مشد القافية، سلة سلَطة أقدام بيت الشعر، والطوق الحديدي لعدد الأبيات (..) أستبعد كل هذا غريزيًّا بشراسة، لأضع الشعر قبل كل شيء في الحياة، ولا أحاول تشويه إيماءاته المجنحة في أغلال وكبس أقدامها الهشة في حذاء كبير[٣٤٠].

لكن الواقع أن هذا الشعر الذي يريد أن يكون مرنًا وسلسًا وتشكيليًّا إلى هذا الحد، ينتهي إلى رفض الطوق الحديدي لكل شكل ليحافظ بشكل أفضل على قدراته اللانهائية في التوسع. فأحيانًا ما نكون أمام تدوينات بسيطة (مثل تلك التي ذكرنا من قبل)، وأحيانًا تختلط المقاربات والصور والاعتبارات من كل نوع وتملأ عدة صفحات. وثمة نوع من التعليمية التي تلقي بوطأتها إلى حد بعيد على أكثر الرموز توفيقًا:

> الدوامة هي أخطبوط من الماء يتشابك مع نفسه- إلى حد أن من يسقط لا يعرف أين تبدأ وتنتهي "قوائمه". مَن يسقط في دوامة يشعر أنه ممسوك من كل مكان في آن، إلى حد أنه سرعان ما يفقد الإحساس بالـ"ذات" ويشعر برأسه كأنها أصبحت رأس الدوامة نفسها، وجسده، في قلب الأسلاك العملاقة للماء الذي يُدوِّم، كأنه في لامكان وفي كل مكان في آن. ألم تكن هذه، من قبيل الصدفة، هي الصورة-النمط للموت التي وضعناها الآن؟[٣٤١]

نثر شعري إذن أكثر من كونه إبداعًا حقيقيًّا لقصائد، أي "كيانات شعرية" مميزة، لكن هذا النثر جدير بالاعتبار، رغم هذا، كمحاولة لصياغة شعرية للكون، والتماهي بالأشياء على نحو خاص[٣٤٢]، يدعونا "مالكوم دي شازال" إلى الضياع فيهما، كي نجد أنفسنا بشكل أفضل: "يتمثل فن الحياة كله في الهروب من الذات كي لا نكون وحدنا، في الهروب من النفس بالبحث عنها، وفي العثور على ذاتها الضائعة في العالم، وفي إعادة التوحد مع الذات، وأن نضع كل مواردنا في نفس السلة، وأن نكون فكرًا واحدًا، وجسدًا وروحًا واحدة"[٣٤٣].

سان-جون بيرس والإخلاص لمفهوم القصيدة

كثيرًا ما ابتعدنا- خلال الصفحات السابقة- عن مفهوم القصيدة، أو انقدنا إلى توسيع مفهومها كثيرًا، إلى حد أن الأمر سينتهي بنا إلى التساؤل عما إذا كانت القصيدة، كهوية شكلية، لم تنتقل إلى قائمة المخلفات النظرية الخالصة؛ وعلينا الاعتراف حقًا بأن الأمر كذلك إلى حدٍّ ما بالنسبة لقصيدة النثر، وأن طبيعتها نفسها تؤدي إلى اشتباهات مستمرة مع أنواع متاخمة لها، مثل السرد أو "التدوين" (الفلسفي أو الوصفي على سبيل المثال). واليوم، يرفض بعض الشعراء كتابة "القصائد" عن عمد، ويطالبون- مثل "م. دي شازال"- بحرية التعبير الكاملة؛ وسيعتقد البعض عن طيب خاطر أن "الشكل" هو أكبر عدو للشعر ..

ومع شعر "سان-جون بيرس"، الذي يتخذ شكل آيات، نعود إلى مفهوم "القصيدة" الشكلي- وليس غريبًا تمامًا أن نلاحظ أن هذا الشاعر المتباعد إلى هذا الحد عن الحركات الأدبية، واللامبالي تمامًا بالشعبية (أصبحت مؤلفاته الآن سهلة للجميع في مجملها[٣٤٤])، يعتبره الكثيرون الآن أستاذًا. ويشير "ج. بيكون" إلى أنه إذا كان في الفترة التي نُشرت فيها دواوينه الأولى، "*مدائح*" و"*أناباز*"[٣٤٥]، "لم يكن هناك أي شيء يمضي عكس التيار أكثر من شعر بيرس"، فذلك تحديدًا لأن كل اهتماماته "انصبت على تكوين القصيدة"، وهو ما لم يعد كذلك تمامًا الآن. "ففي التطور الذي يقود البعض من الانقطاع إلى الاستمرارية الشعرية، يبدو "بيرس" رائدًا، ونموذجًا على نحو خاص"[٣٤٦].

ومنذ عام ١٩٢٦، و"فاليري لاربو" معجب بالبناء المعماري الباهر لـ"*أناباز*"، بأصالة وثراء اللغة الشعرية الجديدة التي أبدعها "بيرس"، والتصميم الملحمي الواسع لهذه "الحركة الشعرية الكوكبية"[٣٤٧]. ومنذ ذلك الحين، وبعد صمت طويل استمر سبعة عشر عامًا، توصل الشاعر- في منفاه في أمريكا[٣٤٨]، إلى كمال فنه مع "*منفى، أمطار، ثلوج*"، ولا سيما في القصيدة المذهلة "*رياح*"، أكثر أعماله رحابة، وهي ملحمة ونظرية عن نشأة الكون في آن.

شعر **منظَّم** مثلما قلتُ من قبل بصدد "*مدائح*". وهي صفة حقيقية تنطبق على كل أعمال "بيرس"، سواء مع مجمل أعماله أو مع الأجزاء. وينبغي إضافة أنه شعر *مترابط*، حيث كل شيء متماسك، ولا شيء مجاني، أو معزول، بحيث تتقدم القصيدة ككل معماري، منسجم، تتجاوب فيها الأجزاء المختلفة وتتوازن. فمن آية إلى أخرى، تنشأ الوحدة من خلال اللعب البارع لاستعادة التعبيرات أو الإصاتات، والرنين والأصداء؛ وبينما توجد الاستعادات الصوتية في النظم من خلال القافية بصورة إلزامية، فإننا نجدها هنا موزعةً على امتداد الآية: فينبغي الحديث عن "قافية داخلية"، مع مؤثرات التماثل والتكرارات الجزئية في أغلب الأحيان؛ هكذا (كي لا نذكر سوى مثال واحد) في بداية "*رياح*"، حيث نلاحظ الاستعادات المتنوعة المقدمة من خلال التعبير "رياح ضخمة

للغاية"- وتكرار "كل الوجوه" و"عالم" و"قش"- والقافية الداخلية "vents-vivants= رياح-حية"- والتكرارات الصوتية "liasse-laissaient= بهجة- كانت تتركنا" و"aire-erre= وجهة- مشية":

كانت رياح ضخمة للغاية على كل وجوه هذا العالم. رياح ضخمة للغاية في بهجة عبر العالم لا تملك وجهة ولا مأوى.

لا رقيب لها ولا معيار، وتتركنا أناسًا من قش.

وفي عام القش على مشيتهم .. آه ! نعم، رياح ضخمة للغاية على كل وجوه الأحياء ![٣٤٩]

فمن كلمة إلى أخرى، ومن آية إلى أخرى، تتقدم القصيدة من خلال تحولات متتالية لا نكاد نشعر أحيانًا بها. وقد أوضح "ر. كايوا" بشكل جيد[٣٥٠] استخدام "بيرس" البارع لـ"الميتاجرام" الذي يُدرج الظلال وينوع القصيدة من خلال تغيير حرف واحد صامت أحيانًا، دون قطع استمراريتها؛ وذلك في "*رياح*" على نحو خاص:

على كل الأشياء الفانية périssables، على كل الأشياء القابلة للإدراك saisissables[٣٥١]

التي تغنينا هول l'horreur أن نحيا، وتغنينا شرف l'honneur أن نحيا ..[٣٥٢]

النبيذ الجديد ليس أقل حقيقية vrai، والكتان الجديد ليس أقل نضارة frais ..[٣٥٣]

أو استعارة "نُصُب ألفية ومسلات نَذرية" من خلال "كل حجر يوبيلي وكل مسلة مغلوطة"[٣٥٤]. ولا يتعلق الأمر هنا، بالتأكيد، بوسيلة شكلية سهلة إلى حد بعيد في نهاية الأمر، وإنما- بالأحرى- بمحاولة خلق لعبة علاقات وتوافقات في القصيدة، وتنوع في الوحدة، مثلما يوجد في العالم، "كلية معقدة لا تنقسم"، حسب تعبير "بودلير"[٣٥٥]. فالقصيدة تنتظم في عالم صغير. والمشاكل "الصوتية" التي يسعى إلى حلها تعيدنا إلى المشاكل الجوهرية للغة وإلى السؤال الأبدي عن العلاقات بين الصوت والشيء المدلول؛ إلى حد أنني أتساءل عما إذا كانت العلاقة بين *الحب والبحر*- في آخر نص نُشر لبيرس، "ضيقة هي *المراكب*"[٣٥٦]- التي تدعم وتنظم كل القصيدة، هي- في الأصل- علاقة إصاتة[٣٥٧].

وليس من آية إلى آية فحسب، بل من فقرة شعرية إلى أخرى، تتقدم القصيدة بالمثل- فالوحدة التي تعلو الآية هي ما أسميها الفقرة الشعرية، التي تتكون أحيانًا من متتالية من الآيات الموجزة (مثلما في بداية "*رياح*")، وأحيانًا من جملة واحدة كبيرة وواسعة تتنامى مثل موجة، وكثيرًا

ما تراكم متتالية من التفاصيل، أو الرؤى الدالة: مثل الرصد الشهير للمهن في *أنابـــاز*"(٣٥٨)، أو وصف قوى الريح التي تبعثر أبنية الإنسان في "*رياح*"(٣٥٩)، وتتحقق وحدة القصيدة من جديد، من فقرة شعرية إلى أخرى، بفعل عودة عناصر من نفس الطول والإصاتة المماثلة: هكـــذا بالنســبة للفقرات الشعرية الثلاث الأولى (التي تتكون كل منها من ثلاث آيات) من الجزء الثـــالث مـــن "منفى"، حيث الآية الأولى،

> دائمًا كانت هناك هذه الجلبة clameur، ودائمًا كانت هنـــاك
> هذه الروعة splendeur(٣٦٠).

تُستعاد كل مرة، مع التحول الوحيد لـــ "splendeur = روعـــة" إلى "grandeur= عَظَمـــة"، ثم إلى "fureur= عنف". وستتقدم، من جزء إلى آخر– بطبيعة الحال– بنفس الطريقة، فيمكن للتكـــرارات أن تقيم جسورًا بين جزئين متباعدين للغاية أحيانًا: هكذا نجد رابطًا، في "*رياح*"، بـــين نضـــارة الأشياء التي تُلهم الشاعر (في النشيد الثالث):

> سحر النهار في ميلاده .. النبيذ الجديد ليس أقـــل حقيقيـــة،
> والكتان الجديد ليس أقل نضارة ..

ونضارة الكلمات التي يستخدمها الشاعر في قصيدته (في النشيد الرابع):

> أيتها النضارة، أيتها النضارة المستعادة بين ينابيع اللغة ! النبيـــذ
> الجديد ليس أقل حقيقية، والكتان الجديد ليس أقل نضارة(٣٦١).

وعند الابتعاد، سنلاحظ أنه يمكننا– على امتداد القصيدة– متابعة تطور الموضوع المتولـــد الـــذي يعاود الظهور ويتنوع؛ وهو موضوع استعاري في أغلب الأحيان: "رمال المنفـــى"(٣٦٢)، "ثلـــوج الغياب"(٣٦٣)، يوحد بين الملموس والمجرد، لكن هذا الموضوع الأصلي يتطور، ويتحـــول، مثلمـــا يحدث مع الموضوع الموسيقي: على سبيل المثال، سرعان ما سيصبح الثلج، رمز الغياب والانتظـــار، رمزًا للحلم والصمت و"اللذة الخالصة بلا شكل خطي"(٣٦٤)، ويقود الشاعر في النهاية إلى "هـــذه الصفحة التي لم يعد يُكتب فيها شيء". وقد أكد "ف. كمب" (الذي يشـــبه قصـــائد "بـــيرس" بـــ"*حواء*" لبيجي و"*الرباعيات الأربع*" لإليوت) على المظهر الموسيقي والسيمفوني، مثلما يمكـــن القول، لشعر كهذا: فـــ"العنصر الملحمي المستعاد اعتباره لم يعد يتطور حسب المؤثـــر العـــاطفي الزخرفي– نوع من الرسم لتاريخ ومشاهد بانورامية في شكل الرابسودية؛ إنه يتخذ طريق التـــأمل الموسيقي، بمعنى أن كثرة من التفاصيل المتعددة الأشكال تمتصها بعض العناصر الكبرى للخلفيـــة لتتبادل وتتشابك فيما بينها"(٣٦٥). وهكذا، في ملحمة "*رياح*" الكبرى، التي تجعلنا نشهد انطـــلاق "العالم الجديد" في الزمان والمكان، تصبح الريح المصدر الإحيائي الذي يولد منه كل شيء وينتظم، لا المدن والغزوات فحسب، وإنما القصيدة نفسها أيضًا؛ فهي أحيانًا الحركة التي لا تقاوم التي تقود

البشر نحو الغرب، وأحيانًا النَّفَس الداخلي الذي يُحيي القصيدة؛ ودائمًا ما يتجاوب استدعاء الحضارات الوليدة وحضارة "الشاعر" في "معبر القرن"(٣٦٦)، معدًّا قصيدته ومذكرًا الرجال بأن "الأمر يتعلق بالإنسان"(٣٦٧):

> وبنفس الحركة وفي كل هذه الحركة المرتبطة، تركض قصيدتي التي لاتزال في الريح، من مدينة إلى مدينة ومن نهر إلى نهر، في أضخم التموجات الأرضية الصاخبة، زوجاتٍ وبناتٍ لأمواج صاخبة أخرى .. (٣٦٨)

ونرى هنا- أكثر مما في القصائد السابقة، *"مدائح"* أو *"أناباز"*- ظهور ما يسميه "أ. بيجين" بـ"الشعر الموزون"(٣٦٩)، لا في التفاصيل فحسب، وإنما أيضًا في تتابع الموضوعات وجمل الارتكاز التي تعاود الظهور من جزء إلى آخر، بينما تبني القصيدة على الصعيد الثلاثي، التاريخي والإنساني والشعري.

وينبغي إضافة أن الانطباع بوجود نظام متناغم وشعر "موزون" يأتي أيضًا من الاستخدام المتكرر والمؤكد عليه كثيرًا للبحر السكندري (الذي يمثل أساس إيقاع "بيرس")، وأيضًا من التماثلات الإيقاعية المتعددة. فمنذ قصائده الأولى، لم يكف "بيرس" عن إيثار استخدام الأوزان الزوجية وبيت الشعر المنتظم، داخل آيته، كـ"أحد الثوابت الإيقاعية"؛ وما علينا إلا أن نفتح مؤلفاته كي نجد أمثلة:

> دوق شعب من صور لاقتياده إلى "البحار الميتة"،/ أين نجد المياه الليلية التي ستغسل عيوننا؟
>
> عزلة ! .. / جماعات نجوم تمر على حافة العالم/ ويلحق بها نجم منزلي بالمطابخ(٣٧٠).

وتأتي التماثلات أيضًا لتضيف إلى هذا الإيقاع الثنائي عناصرها المقدمة اثنين اثنين:

> Ah ! toute chose vaine au van de la mémoire, ah ! toute chose insane aux fifres de l'exil: le pur *nautile* des eaux libres, le pur mobile de nos songes.
>
> آه ! كل شيء عبثي في ناقلة الذاكرة، آه ! كل شيء مجنون في مزامير المنفى: القوقعة الصافية للمياه الحرة، الحافز الخالص لأحلامنا(٣٧١).

ويزاوج شعر "بيرس"- فضلاً عن ذلك، مثل شعر "كلوديل" إلى حدٍّ ما- بين وسائل البلاغة

ووسائل الشعر: فالتماثلات أداة خطابية بقدر ما هي شعرية، وبالمثل المناجاة: "أيها الشاعر، أيــها المزدوج اللغة، بين كل الأشياء التي تُشبه القدُّوم، وأنت نفسك خصومـــة بــين كــل الأشــياء المتخاصمة- الرجل الذي انقض عليه الإله ! (..) وأنت، **الشمس** التي من أسفل، وحشية الكائن بلا جفن، خذ عين الأسد التي لك في كل كتلة الجواهر هذه !"[٣٧٣]، وأيضًا ما يسميه "كلوديــل" بالعنصر motif، كنوع من "نموذج ديناميكي"[٣٧٤] لفكرة أولية تمنح حركتها لكل الفقرة الشعرية أو لجزء كامل من القصيدة. والمدهش ملاحظة أن هذه الصيغة الأولية- لدى "سان-جون بــيرس"- تكاد تقدم دائمًا رصدًا معينًا: "مع .." في النشيد الثالث من "*رياح*"[٣٧٥]، و"و" في الثــاني[٣٧٦]؛ وعلى نحو خاص "مَن"، وهو "عنصر" مفضل لديه نجده في "*رياح*": "وماذا نقول عمَّن ورث ثروةً صغيرةً من العائلة (..) عمَّن كان تبث الهدوء فيه كرمة صغيرة في الحقول"[٣٧٧]، وفي الرصـــد الكبير في "*أناباز*"، الذي يستدعي "جميع أنواع البشر في طرقهم وأساليبهم":

> .. مَن له وجهات نظر حول استخدام ثمرة كرنب؛ مَن يجرجر نسرًا ميتًا خلفه مثل عبء أغصان (والريشة تُــهدَى، ولا تُبــاع، لرشقها في السهام)، مَن يجني اللقاح في وعاء من خشب (مُتعـــبٍ، كما يقول، هي في هذا اللون الأصفر)؛ مَن يأكل الفطــائر، ودود النخيل والتوت؛ مَن يحب طعم نبات الطرخون؛ مَن يحلم بثمـــرة فلفل صغيرة؛ أو أيضًا من يمضغ قطعةً من صمغ متحجر، مَن يضع صدفيةً في أذنه، ومَن يراقب عطر العبقرية في التصدعات الحديثــة للحجر..[٣٧٨]

أو في الجزء السادس من "منفى"، حيث الرصد الواسع ينبني كله على استعادة "مَن.." المتكررة بلا نهاية[٣٧٩].

ذلك ما يقودنا إلى الحديث عن **المفردات الموسوعية** حقًا لسان-جون بيرس: فنحن نجــد في عمله تعدادًا حقيقيًّا للمواد والمهن والعطور والأذواق والعادات عبر الزمان والمكان، مع تفضيــل لا فحسب للكلمات النادرة والغريبة وإنما الأشياء أيضًا. ومن متاحف أوربا التي عبرها، استرعى انتباه "سان-جون بيرس" "في الكريملين بموسكو، سوار امرأة ذات رسغ حصان محشو بالقش، تحـــت سرج غليظ لغاز مرتحل؛ وفي أرميريا بمدريد، دروع لطفل ملكي؛ وفي وارسو، رسالة أمير علـــى ورقة ذهب مطرَّوقة؛ وفي الفاتيكان، رسالة مماثلة على جلد ماعز؛ وفي "بريم"، مجموعة تاريخية مـــن صور غير واقعية لأرضية علبة سيجار .."[٣٨٠]. وبنفس المتعة، سيرصد "سان-جون بيرس" هـــذه "الكتب النادرة": "كتب الفلك، ودليل السواحل، وكتب الحيوان"[٣٨١]، وأعياد البشر هذه في كل المناطق:

.. أعياد "باليلي" و"بانوني"، رأس السنة وعيد الفصح وعيد
التقدمة ويوم الشكر[٣٨٢].

أو المهن المجهولة، خاصي الخيول، "المشرف على صيد الأسماك، المعالج بالإبر، وتاجر الملح"[٣٨٣]. وينبغي التأكيد- رغم هذا- على أن المسألة لا تتعلق هنا بقعقعة كلمات شاذة أو باذخة تهدف فحسب إلى جعل اللغة أكثر "ثراء" على غرار البارناسيين، وإنما بعنصر أساسي التقينا به من قبل في "*مدائح*" عندما قال "بيرس": "مُسميًا كل شيء جاهرت بأنها كانت عظيمة، مسميًا كل حيوان، بأنه كان حيوانًا جميلاً وطيبًا"[٣٨٤]. والشاعر، مثلما يقول "كايوا"، "يشرع في وضع قائمة جرد بثروات العالم"[٣٨٥]. وهو يريد أن يحتضن في شعره عالم الأشياء كلها،

أشياء حية، أيتها الأشياء الرائعة ![٣٨٦]

وواحدة من أكثر الفقرات إدهاشًا في "*رياح*" هي التي يمنح فيها، من خلال عظمة ألفاظه، تكريسًا شعريًا لأحدث أشكال العلم:

وها هي الآن قوى جديدة تثور تحت خطواتنا، في المدار
الخالص للحجر: في المعدن وفي الأملاح المسماة حديثًا، في المادة
المذهولة حيث تذهب الأرقام منفقةً على وقائع محتدمة.

(..) ستنكشف ! أيها الرقم الجديد: في الرسوم البيانية
للحجر وعلامات الذَّرَّة ..[٣٨٧]

إذ إن الشاعر هنا يمضي "على طريق رجال زمنه المعبَّد"[٣٨٨]، ويقوم بدوره كـ"محتفل بالقداس"؛ مثلما يقول عن حق تمامًا "ج. بيكون"، "هذا الشاعر لا يضفي مثاليةً على العالم الذي لا يقبل به: إنه يكرسه"[٣٨٩]. ويستعيد الشعر وظيفته **الطقسية** في هذه التعدادات الواسعة التي تجعلنا نرى كل الأشياء منظمةً وفي مكانها، في طقوس العالم الشاسعة، منتزعةً من العارض والصدفة بفعل اللغة الشعرية: وثراء الكلمات يساهم في ذلك، فهي تقدم لنا في أغلب الأحيان عدة مستويات للمعنى من خلال اللجوء البارع إلى الاشتقاق (فسان-جون بيرس يحب "السير على غير هدًى بين أقدم طبقات اللغة"[٣٩٠]، وبذلك يجدد معنى الكلمات[٣٩١]): فقبعة "dont on séduit le bord = نجذب حافتها"[٣٩٢] تضيف إلى المعنى الحديث لـ "séduire= يُغوي" فكرة القيادة (في الشكل المطلوب) مستمدة من ducere؛ و"bêtes onéreuses =حيوانات باهظة"[٣٩٣] و"abominer la nuit =كراهية الليل"[٣٩٤] لا يمكن فهمهما بشكل كامل إلا إذا عدنا إلى أصلهما اللاتيني. ومثلما يمنح المعنى الاشتقاقي للكلمات (والأشياء) امتدادات في الزمان، فإن استعارات "بيرس" الجريئة دائمًا، والصائبة والجميلة بشكل مدهش، تمنحها امتدادات للأصداء في المكان: "شجرة تين المطر الهندية ترسي قواعدها على *المدينة*"[٣٩٥]، "**صيف** الغجر يشحذ حديد رماحه في جراحنا"[٣٩٦]. فالماضي يجيب

الحاضر، والملموس يرد على المجرد، والقوى الأساسية على الاندفاعات الإنسانية، وعالم القصيدة على عالم الأشياء. كل شيء ينتظم بشكل متناغم تحت بصر الشاعر- بما فيه قصيدته: "**الفكرة** أكثر عريًا من السيف"، مثلما يقول،

سيعلمني الطقس والمعيار إزاء نفاد صبر القصيدة(٣٩٧).

ينبغي التأكيد على ذلك: فهذا الميل إلى النظام، إلى المعيار والعظمة أيضًا (فتعبيرات مثل "عظيم"، و"من مقام رفيع" تتكرر دائمًا في شعر "بيرس") يترادف مع الشعور المتفائل إزاء الخلق، والرغبة في الاحتفال بكل شيء "حي" و"رائع": فالشاعر لا يحتاج إلى الهروب من الواقع، ولا تحويله (مثل "ميشو") أو تغيير وجهه (مثل "بريتون")؛ فهو يكتفي بالتراجع الضروري حتى يراه خارج اللحظة، فريسةً منذ الأزل لنفس القوى الأبدية؛ وتوسيع رؤاه يبجل اللحظة الحاضرة. "يرى الشاعر المطر يسقط على مدينة من عصره؛ ويصبح هذا المطر شقيق محاربي آشور. وهو يتحدث في اللحظة- لحظة المنفى، والانفصال- لتصبح هذه اللحظة على الفور أسطورية"، مثلما يقول "ج. بيكون"(٣٩٨) بشكل جيد للغاية. هكذا يُلتقط العالم في روعته وفي ديمومته (حتى الموت ليس إلا الوجه الآخر من الحياة، ونفس قوى الرياح، التي تدمر أبنية البشر الغابرة، هي في نفس الوقت القوى الخالقة لحضارة جديدة(٣٩٩))- وينتزع الكون من الزمن من خلال الشعر، الذي يكرسه ويخلده. وكي نستعيد التعبير الذي استخدمته في الحديث عن جمالية قصيدة النثر "الشكلية" أو "الدائرية"، نحن هنا أمام شعر "الحاضر الأبدي"(٤٠٠).

باختتامنا هذا الجرد السريع لشعراء النثر المعاصرين بسان-جون بيرس، نعود من الشعر "الفوضوي" إلى الشعر "المنظَّم"، من قوى التمرد والهدم إلى قوى النظام والسلطة(٤٠١). فهل يعني هذا أن "سان-جون بيرس" يمثل أكثر الاتجاهات معاصرةً في الشعر؟ أخشى ألا يكون ذلك حقًا؟ فهذا الشاعر "خارج الزمن" يواصل أعماله في الاتجاه الذي بدأه منذ أربعين عامًا(٤٠٢). وإذا ما كان قد حاز إعجاب الجميع، وإذا ما استطاع تعيين طريق للبعض، فقد أثار قليلاً من الأتباع الحقيقيين. وسنرى ذلك في الخاتمة، فثمة فرص قليلة لتسمح اضطرابات وتمزقات عصرنا للشعر بالعثور فورا على المناخ الملائم للانسجام والاستقرار.

*

الهوامش

(١) لم أخش أيضا مخالفة هذا الحد المصطنع قسرا، لأتحدث بشكل أشمل، على سبيل المثال، عن "إيلوار" و"بريتون": يتبقى، بطبيعة الحال، أنه لا يمكن إقامة حواجز عازلة في تاريخ الأدب.

(٢) طبعة "سويي"، ١٩٤٥.

(٣) ***14 juillet*, Les Pelouses fendues d'Aphrodite**, La main à la plume, 1942 (٢٠ صفحة غير مرقمة).

(٤) حسب "ج. بيكون"، فإن محاولة "جراك" (في الرواية وقصائد النثر) "تذهب في اتجاه تكامل التجربة السيريالية مع التجربة الأدبية التقليدية" (**Panorama de la nouvelle littérature française**, Gallimard, 1949, p. 121).

(٥) *L'averse*, **Liberté grande**, Corti, 1946, p. 49.

(٦) *Un hibernant*, **Liberté grande**, p. 66.

(٧) Gallimard, 1948.

(٨) G. Picon, **Panorama de la nouvelle littérature française**, Gallimard, 1949, p. 34.

(٩) **Poésie vivante, t. II: Poèmes en prose**, présentés par Louis Guillaume et André Silvaire, Libraire Les Lettres, 1954؛ ويمكن إضافة الإسم الثلاثين للقائمة المكونة من تسعة وعشرين اسما التي يذكرها الموجز: اسم "أ. سيلفار" نفسه، وهو مؤلف ديوانين من قصائد النثر، "*إخفاقاتنا*" و"*صباحات الفرحة*"(١٩٤٥).

(١٠) Anthologie de la poésie française depuis le Surréalisme, éd. de Beaune, 1952, Préface, p. 16-17.

(١١) *Second Manifeste du Surréalisme*، في Manifestes du Surréalisme, 1947, p. 132-133

(١٢) بيان الشعراء الشبان الأمريكيين في *Transition* (no 16-17)؛ أعيد نشره في *Cahiers du Sud*, avril 1930, p. 234-235

(١٣) نشرت **Commerce** "*مقتطفات من يوميات جحيم*" لأرتو (العدد ٧، ربيع ١٩٢٦)؛ و"*حقيبة أصحاب الإشراقات*"، لميشو (العدد ١٢، صيف ١٩٢٧)؛ و"*ريشة ما*" لنفس المؤلف (العدد ٢٥، خريف ١٩٢٩)؛ و"*محاولة لوصف عشاء من رؤوس*" لجاك بريفير (العدد ٢٨، صيف ١٩٣١).

(١٤) نتذكر الموقف الصارم لبريتون إزاء ما يسميهم "ناظمي الشعر الرديء" (قارن بما سبق، ص٤٥٩ من هذا الجزء). وحول استخدام النثر كأداة فوضوية و"آلة جهنمية" موجهة ضد مجمل الخلق، قارن بما سبق، ص١٥٩ من

هذا الجزء.

(١٥) قارن بما سبق، ص ١٥٩ من هذا الجزء.

(١٦) **Antonin Artaud** في ***Combat***, 19 mars 1948

(١٧) **L'Ombilic des Limbes**, N.R.F., 1925, p. 11.

(١٨) **السابق**، في الجزء المشار المشار إليه سابقًا، ص١٢.

(١٩) قارن بـــ Breton, **Le message automatique**, 1933, p. 246.

(٢٠) *Lettre à Monsieur le Législateur de la loi sue les stupéfiant*، في **L'Ombilic des Limbes**, N.R.F., 1925, p. 51, en note. وسنجد تعليقًا حصيفًا على هذه المحاولة "الأنطولوجيــة" في **Panorama critique des nouveaux poètes français**, de J. Rousselot, Seghers, 1952, p. 63-64

(٢١) **L'Ombilic des Limbes**, N.R.F., 1925, p. 14-15.

(٢٢) *Paul les oiseaux* في **L'Ombilic des Limbes**, N.R.F., 1925, p. 23

(٢٣) **Van Gogh ou le Suicidé de la Société** (1942)؛ بعد **Lettres de Van Gogh**, Grasset, 1952, 1952, p. 7

(٢٤) *L'œuvre indéfinissable d'A. Artaud*، في *K. revue de la poésie*, juin 1948, p. 9

(٢٥) **Le Théâtre et son Double**, Gallimard, 1938, Préface, p. 8.

(٢٦) *Lettre sur le Langage*؛ بعد المقالات التي جُمعت في **Le Théâtre et son Double**, p. 119. ونعرف- فيمــا يتعلق بالمسرح بشكل خاص- أن "أرتو" يرى ضرورة امتلاك لغته الخاصة به، "المادية والملموسة"، وأن هذه اللغــة "ليست مسرحية حقا إلا بقدر ما تهرب الأفكار التي تعبر عنها من اللغة المنطوقـــة" (*La mise en scéne et la métaphysique*, **Le Théâtre et son Double**).

(٢٧) **Lettre contre la Kabbale**, à J. Prévert, Humont, 1949، غير مرقمة.

(٢٨) قارن بما سبق، ص٤٥٢.

(٢٩) قارن بما سبق، ص٤٥٤.

(٣٠) في مدخل كتب كمقدمة لمؤلفاته، وأعيد نشره في **Nouvelle Revue Française**, décembre 1954, p. 1138. "لم تكن المسألة بالنسبة لي هي معرفة ما سينجح في التسلل إلى أطر اللغة المكتوبة، وإنما في نســيج كينونــتي في حياتي"، حسبما يقول هو أيضا بطريقة بليغة (ص١١٣٦).

(٣١) قارن بما سبق قوله عن الدادائية، ص٤٤٨ من هذا الجزء.

(٣٢) قارن بما سيلي، ص٥٣٠. انظر أيضـــا الحكايـــة المســـماة "*Boulène en Formentor*" في **Fugues de P. Miomandre**, Laffont, 1943

(٣٣) *Le Professeur Froeppel*، في **Un mot pour un autre**, Gallimard, 1951, p. 25

(٣٤) على سبيل المثال، تتوافق كلمة "coffre = صندوق"(من زاوية الإصاتة المحاكية) مع الإيحاء بالقطار بشـــكل *أفضل* من استخدام كلمة "*train* = *قطار*"؛ و"*flaque* = *مستنقع صغير*" أفضل بكثير (من زاوية الإصاتة المحاكيـــة) للإيحاء بـــ"*الليل*"من كلمة "*nuit* = *ليل*"؛ وسنقول- بالتالي- "*نختم الصندوق في المستنقع الصغير*"، بـــدلاً مـــن "*كان القطار يوغل في الليل*" (**السابق**، ص٧٧).

(٣٥) قارن- في **L'Espace du dedans**, Gallimard, 1944 –بـــ **Le grand combat**, p. 16:

Il l' emparouille et l' endosque contre terre;

Il le rougue et le roupéte jusqu'à son drâl;

Il pratèle et le libucque et lui barufle les ouillais;

Il le tocarde et le marmine, etc...

يستولي عليه ويُصدئه ويطرحه أرضاً؛
يُبليه ويجعله خرقة بالية؛
ليصبغه بالأخضر ويؤرجحه ويجعل أذنيه مثل الفيل؛
يجعله قبيحاً وسائلاً مثل حساء، إلخ...

ملحوظة: يستخدم الشاعر كلمات مركبة ومحرفة ومختلطة بين اللاتينية والفرنسية، لذا فهي كلمات غير قاموسية. والترجمة الحالية تحاول أن تكون الأقرب إلى النص والسياق (م).

(٣٦) قارن بما سبق، ص٤٤٨ من هذا الجزء.

(٣٧) *Bilan du Lettrisme*، في **Fontaine**, no 62, octobre 1947

(٣٨) **Apoèmes**, Fontaine, Paris, 1948, p. 48.

(٣٩) قارن بما سبق، ص٤٤٩.

(٤٠) De la paille et du grain, *Cahiers de la Pléiade*, Printemps 1948, p. 160.

(٤١) **Apoèmes**, p. 52؛ قارن بـــ Poémes-langage cuit لدينو فيما سبق، ص٤٦٠ من هذا الجـــزء، الملحوظـــة ٢٦٢.

(٤٢) **Apoèmes**, p. *25.*

(٤٣) **Apoèmes**, p. 17.

(٤٤) قارن بـــ Y. Belaval, **La recherche de la poésie**, N.R.F., 1947, p. 122

(٤٥) قارن بدراسة "كايوا" الهامة عن "أسطورة باريس" في **Le Mythe et l'homme**, Les Essais, VI, Gallimard, 1938, P; 180-206

(٤٦) **Le Paysan de Paris**, Gallimard, 1926, p. 14.

(٤٧) **المرجع السابق**، ص١٨.

(٤٨) **المرجع السابق**، ص٢٠.

(٤٩) **المرجع السابق**، ص١٠٠.

(٥٠) **المرجع السابق**، ص١٠٨.

(٥١) يمنحها عناوين: "شقرات" و"حديقة" و"الليل" و"امرأة" (Anthologie du **poème en prose**, Juillard, 1946, p. 317-324)؛ وسنجد هذه النصوص في **Le Paysan de Paris** على التوالي.

(٥٢) قارن بما سبق، ص٣٧٧-٣٧٨، من هذا الجزء.

(٥٣) قارن بما سبق، ص٣١٢، ملحوظة رقم ١٠٨.

(٥٤) Baudelaire, **Les petites vieilles**.

(٥٥) حول بداية "فارج"، انظر ، ص٣٢٠-٣٢٢ من هذا الجزء. ولم يكتب "فارج" شيئًا تقريبًا بين عامي ١٩١٢ و١٩٢٤.

(٥٦) *Réverie sur l'omnibus*، في **D'après Paris**, Gallimard, 1932, p. 57

(٥٧) **المرجع السابق**، ص٢٧.

(٥٨) قارن بـــ Rolland de Renéville, *La poésie de L.-P. Fargue*، في **Univers de la Parol**, Gallimard, 1944, p. 87

(٥٩) *La drogue*، في *Epaisseurs* (أعيد نشرها مع *Vulturne* في **Espaces**, Gallimard, 1942, p. 27).

(٦٠) *Géographie Secrète,* **Haute Solitude**, Emil Paul, 1941, p. 52-53.

(٦١) *Danse mabraque*, **Haute Solitude**, 244.

(٦٢) **Méandres**, éd. du Milieu du Monde, Genève, 1946, p. 233-234.

(٦٣) Léon-Paul Fargue, ***Poètes d'Aujourd'hui, Seghers***, 1950, p. 73.

(٦٤) **المرجع السابق**، ص٧١.

(٦٥) **Poèmes**, Denoël, 1938؛ وكثير من هذه القصائد نشر في مجلة **Rythme et Synthèse** عام ١٩٢٤.

(٦٦) قارن بما سبق، ص٣٨٥.

(٦٧) *Métro*, **Poèmes**, p. 61.

(٦٨) **Poèmes**, p. 62؛ حول هذا "الإدغام" للمسافة، قارن بما سبق، ص١٦٤ من هذا الجزء.

(٦٩) **Poèmes en prose**, Emil-Paul, 1946، الذي يضم *Boutiques* (1925) et *Fêtes foraines* (1926)

(٧٠) *Boutiques* في **Poèmes en prose**, p. 15

(٧١) *La Pharmacie, Boutiques*، في **Poèmes en prose**, p. 48

(٧٢) *Pâtisserie mécanique, Fêtes Foraines*، في **Poèmes en prose**, p. 99-100

(٧٣) قارن بدراسة P. Berger في **Pierre Mac Orlan, *Poètes d'Aujourd'hui***, Seghers, 1951, p. 33

(٧٤) **Poèmes en prose**, p. 46.

(٧٥) *Le Coiffeur*، **المرجع السابق**، ص١٨.

(٧٦) *Le marbrier*، **المرجع السابق**، ص٧٩-٨٠.

(٧٧) *Le marchand de couronne*، **المرجع السابق**، ص٥٥-٥٦.

(٧٨) عن بدايات "ج. دي بوسشير"، قارن بما سبق، ص٣٥٥ من هذا الجزء. وفيما بعد، و"لأنهم لاموه على الغموض، تذكر كلمة باربي دورفيي: "أجمل أسماء الرجال هي التي أطلقها عليهم أعداؤهم" التي وضعها "بلوي" كعبارة توجيهية لـ"*شحاذ عاق*"، واتخذت اسم "غامض" المستعار"، حسبما يكتب "ت. بريان" في المقال الخاص بتراجم الموتى الذي كتبه عنه (**Le Goëland**, oct.-déc. 1952, p. 3).

(٧٩) **L'Obscur à Paris**, Denoël, 1947, p. 9.

(٨٠) **المرجع السابق**، ص٦٧-١٠٥.

(٨١) **المرجع السابق**، ص٢٤.

(٨٢) *Mademoiselle Bistouri, Le Spleen de Paris*, **Œuvres**, Pléiade, t. II, p. 487.

(٨٣) *Le Désespéranto* في **L'Antitête**, éd. des Cahiers Libres, 1933, p. 185

(٨٤) **La fin du Potamak**, Gallimard, 1940.

(٨٥) *Surprise-partie* **Liberté grande**, Corti, 1946, في **la maison des Augustules**, p. 115-115.

(٨٦) **Un certain plume**, éd. Carrefour, 1930.

(٨٧) *Un homme paisible, Un certaine plume,* في **L'Espace du dedans**, Gallimard, 1944, p. 105

(٨٨) *Plume voyage*، **المرجع السابق**، ص١١١.

(٨٩) *Ecuador*, **Journal de voyage**, Gallimard, 1929, p. 166.

(٩٠) *Je vous écris d'un pays lointain*، وهو عنوان نص من **Lointain intérieur**.

(٩١) **Lointain intérieur** ، ديوان نشر عام ١٩٣٧ في édition de la N.R.F.

(٩٢) *Voyage en grande Garabagne,* في **L'Espace du dedans,** Gallimard, 1944, p. 162-163

(٩٣) **المرجع السابق**، ص٢٠١.

(٩٤) *Découvrons Henri Michaux* (نص محاضرة كان "جيد" سيلقيها عن "ميشو") Gallimard, 1941, p. 41.

(٩٥) Découvrons Henri Michaux

(٩٦) *Voyage en grande Garabagne,* في **L'Espace du dedans,** Gallimard, 1944, p. 165-166

(٩٧) "إنها إحدى الخرافات الإنسانية، عندما يرغب المرء في الحديث مع أحد الأقارب المبتعدين مؤقتا، أن نلقي- لهذا الغرض- في الفتحات، التي تشبه فتحات البالوعات، بالتعبير الكتابي عن حنان المرء، بعد أن نكون قد شجعنا ببعض الصدقات التجارة الكبرى للتبغ، رغم نحسها المشئوم للغاية، وبعد أن نكون قد كسبنا في المقابل صورا صغيرة مباركة بلا شك، نقبلها بورع من الخلف. ولا مجال هنا مطلقا لانتقاد تنافر هذه المناورات". مثلما يكتب "جاري" على سبيل المثال في Jarry, *Spéculations* (**Œuvres complètes**, éd. du Livre, Montecarlo, t. VI, p. 257).

(٩٨) *Saint-Glinglin chez les Médians*, **Poésie 44**, no 21, p. 44.

(٩٩) *Je vous écris d'un pays lointain* ، في **Lointain intérieur** ، جمعت في **L'Espace du dedans**, p. 245-246

(١٠٠) **Panorama de la nouvelle littérature française**, Gallimard, 1949, p. 180.

(١٠١) "عادة لا تخص سواي. ها هي الظروف: ذلك عندما أكون ممددا ولا يأتيني النوم رغم هذا. عندئذ، أغمر نفسي. أمنح نفسي ذهنيا كل ما يحلو لي الحصول عليه. ومنطلقا من الوقائع الشخصية الحقيقية دائما ومن خط

معقول للغاية، أنجح بهدوء في أن أتوج ملكا على عدة بلدان، أو شيئا من هذا القبيل. هذه العادة لها نفس قـــدم ذاكرتي، ولا أمكث عدة أيام دون الترضية" (**Ecuador**, Gallimard, 1929, p. 49).

(١٠٢) قارن بالتلميحات التي قام بها "ر. برتيليه" إلى هذه الطفولة الوحيدة الممتلئة بالانطواءات والرفض، في مقدمة **Michaux**, ***Poètes d'Aujourd'hui***, Seghers, p. 23.

(١٠٣) **Postface à Mes Propriétés** (Fourcade, 1929).

(١٠٤) **المرجع السابق**، ص٦٢.

(١٠٥) *Conseils aux malades, Mes Propriétés,* في **L'Espace du dedans**, p. 58

(١٠٦) *Crier*، **المرجع السابق**، ص٥٧.

(١٠٧) *Intervention*، **المرجع السابق**، ص١٢.

(١٠٨) *La jetée*، **المرجع السابق**، ص٥٥.

(١٠٩) *Intervention*، **المرجع السابق**، ص٦٢.

(١١٠) مقدمة **Michaux**, ***Poètes d'Aujourd'hui***, Seghers, p. 49

(١١١) حول هذا المفهوم الفوضوي للشعر، قارن بما سبق في الفصل الخاص بـــ "*جمالية قصيدة النثر*"، ص١٦٥ من هذا الجزء.

(١١٢) *Projection*، **المرجع السابق**، ص٦٠.

(١١٣) *Mes Propriétés*، في **L'Espace du dedans**, p. 42

(١١٤) *Le Domaine d'Henri Michaux*، في **Univers de la Parol**, Gallimard, 1944, p. 105

(١١٥) *La Nuit des Embarras, Un certain Plume*، في **L'Espace du dedans**, p. 91

(١١٦) *Mon Roi, La Nuit remue* (1934)، في **L'Espace du dedans**, p. 135-136

(١١٧) *Mes Occupations, Mes Propriétés*، في **L'Espace du dedans**, p. 35

(١١٨) قارن بما سبق، ص١٦٧ من هذا الجزء.

(١١٩) *La Ralentie, Lointain intérieur*، في **L'Espace du dedans**, p. 227-228

(١٢٠) *Contre!, La Nuit remue*، في **L'Espace du dedans**, p. 151

(١٢١) قارن بـ **Michaux**, ***Poètes d'Aujourd'hui***, Seghers, p. 121

(١٢٢) حول "الجنون الفعال" للوتريامون، قارن بما سبق ص٢٨٣-٢٨٤ من الجزء الأول.

(١٢٣) سنعقد مقارنة، على سبيل المثال، بين "الوجه المتروع" في *Au pays de la Magie* (**L'Espace du dedans**), p. 269 و"المشنوق" الذي جعلته والدته وزوجته شهيدا في النشيد الرابع من "*أناشيد مالدورور*"؛ وبين العلاج المفروض على "مليكي"، الذي ذكرت مقتطفا منه من قبل، وما يفرضه "مالدورور" على "الخالق" (**Chants de Maldoror**, Livres II et III).

(١٢٤) **Les Chants de Maldoror**, Chant II, éd. Corti, 1938, p. 111.

(١٢٥) **L'Espace du dedans**, p. 153.

(١٢٦) *Notes de zoologie, Mes Propriétés* في **L'Espace du de**, p. 64.

(١٢٧) *Nouvelles Observations*، **المرجع السابق**، ص٧٢. قارن- أيضا- بالاختراعات اللفظية في "*يوم الأحد في الريف*"، حيث نكون بصدد "أساسات وتدويرات البحر" وقرية "من قش متحللة يدويا" (*Lointain intérieur* في **L'Espace du dedans**, p. 219-220)؛ وأيضا "*سر الوضع السياسي*" في **Face aux verrous**, Gallimard, 1954, p. 85.

(١٢٨) قارن بـ **Ecuador**, p. 49 :

"بالأمس كانت موسيقاي:
على الحصان،
على الحصان،
كنت أذهب على الحصان.
وأجيء على الحصان في الأنديز.
أقضي وقتي على الحصان.
جمل قليلة. القرع الأمين لكلمة".

(١٢٩) *Tentative de Commentaire sur les malédictions*, **Cahiers de la Pléiade**, Printemps 1950, p. 124، هامش رقم ٢.

(١٣٠) **المرجع السابق**، ص١٢٣.

(١٣١) *Poésie pour pouvoir*, **Cahiers de la Pléiade**, Printemps 1950, p. 120.

(١٣٢) قارن بالسرد الساحر إلى حد بعيد لـ"م. تابيه"، **المرجع السابق**،ص١٢٦-١٢٨.

(١٣٣) ورد ذكره في مقدمة **Michaux**, ***Poètes d'Aujourd'hui***, Seghers, p. 68

(١٣٤) ورد ذكره في مختارات **Poésie vivante** (*t. II: Poèmes en prose*), Librairie Les Lettres, 1954, p. 21

(١٣٥) قارن بما سبق، ص٢٤٧ وما يليها.

(١٣٦) نشرت بعد **La Métamorphose**, Gallimard, 1946

(١٣٧) *Un médecin de campagne*, **La Métamorphose**, p. 144.

(١٣٨) *Un Message Impérial*, **La Métamorphose**, p. 167.

(١٣٩) *Du Merveilleux*, **L'Arche**, no 27, mai 1927, p. 126.

(١٤٠) "أنتظر مكالمة تليفونية"، **Face aux verroux**, Gallimard, 1954, p. 144-146

(١٤١) *L'Obsédante journée*، في **Matinées de la joie**, Librairie Les Lettres, 1945, p. 41. ولهذا النص عبارة توجيهية مستعارة من "نيرفال": "هنا بدأ بالنسبة لي ما سأسميه انسكاب الحلم في الحياة الحقيقية".

(١٤٢) **Mémoires de l'ombre**, Gallimard, 1944, p. 18. وبالمثل، في **Les Répétitions** لبيير دي مانديارج، "كل شيء لايزال يبدأ ليبدأ بلا نهاية" (في **les années sordides**, Gallimard, 1948, p. 30).

(١٤٣) حول الجوهر اللازمني للشعر، قارن بما سبق ص١٥٦-١٥٧ من هذا الجزء. وأترك هنا جانبا الناحية الرمزية لقصائد كهذه: فأن نرى فيها رموزا للمصير الإنساني، وجهود الإنسان وإخفاقاته، فذلك بدهي، ولهذا لا تبدو لنا عبثية، بل عميقة- كل هذا سبق قوله بشكل خاص عن "قصر" كافكا الذي يدور حول نفس الموضوع.

(١٤٤) **Mémoires de l'ombre**, Gallimard, 1944, p. 27, 49, 79.

(١٤٥) *Mariage*، **المرجع السابق**، ص٨٥.

(١٤٦) *خطاب إلى "كازاليس"*، ٢٥ أبريل ١٨٦٤، **Propos sur la poése**, éd. du Rocher, Monaco, 1953, p. 42

(١٤٧) *Fausse alerte*, **Mémoires de l'ombre**, Gallimard, 1944, p. 115.

(١٤٨) *Le chien*، **المرجع السابق**، ص١١٥.

(١٤٩) **المرجع السابق**، ص١١٠. وبالطبع يمكن المقاربة بين كل هذه التحولات و"تحول" كافكا.

(١٥٠) **Mémoires de l'ombre**, Gallimard, 1944, p. 148 et 150.

(١٥١) **المرجع السابق**، ص١٤٤ و١٢٣.

(١٥٢) **المرجع السابق**، ص٦٧ و٨٩.

(١٥٣) المرجع السابق، ص٧١.

(١٥٤) **Panorama critique des nouveaux poètes français**, Seghers, 1952, p. 115.

(١٥٥) قارن بـ **Poésie vivante** (*t. II: Poèmes en prose*), Librairie Les Lettres, 1954, p. 13 (المؤلف هو "ج. نويل بارييه").

(١٥٦) المرجع السابق، ص٤٥ (المؤلف هو "ر. دلاهاي").

(١٥٧) المرجع السابق، ص٤٩ (المؤلف هو "م. فاردوليس-لاجرانج").

(١٥٨) **Poésie vivante**, *t. II: Poèmes en prose*, 1954, p. 61 (المؤلف هو "أرميل جيرن").

(١٥٩) المرجع السابق، ص١٠٩ (المؤلف هو "أ. روبيك").

(١٦٠) **Donner à voir**, Gallimard, 1939, p. 147، قارن بما سبق ذكره ص٤٧٢ من هذا الجزء.

(١٦١) **Histoires sanglantes**, Gallimard, 1932, p. 195 (نوع من تمهيد موجز لمقدمة).

(١٦٢) **Histoires sanglantes**, *Considérations sur le sujet*, p. 11.

(١٦٣) المرجع السابق، ص١٦.

(١٦٤) **Histoires sanglantes**, *Les Allées*, p. 118.

(١٦٥) *Le Château*، المرجع السابق، ص١٨٥.

(١٦٦) **Du Merveilleux**, *L'Arche*, no 27-28, mai 1947, p. 127.

(١٦٧) قارن بدراسة إيجيلدبجر عن P.-J. Jouve في **Poésie et tendance**, La Baconnière, Neuchâtel, 1945، و *Spiritualité de P.-J. Jouve*, par Rolland-Simon, في le no 19-20 de **Fontaine**, mars-avril 1942, p. 145-146.

(١٦٨) هذه القصائد، وعددها أربع (*Langue*, **Mercure de France**, 1954, p. 28, 30, 32 et 33)، أعيد نشرها ووصفها بـ"قصائد نثر" في مختارات **Poèmes en prose** de la Librairie Les Lettres, p. 69-72؛ والواقع أنها آيات، وسيطة بين الشعر المنظوم والنثر.

(١٦٩) قارن بـ Breton, **Anthologie de l'humour noir**, éd. du Sagittaire, 1940, p. 10

(١٧٠) المرجع السابق، ص١٢.

(١٧١) **Mémoires de l'Ombre**, p. 43.

(١٧٢) **Histoires Sanglantes**, p. 173.

(١٧٣) *Voyage en Grand Garabagne*، في **L'Espace du dedans**, Gallimard, 1944, p. 166

(١٧٤) *Nuit de Noces* في **L'Espace du dedans**, p. 146, *La Nuit remue*

(١٧٥) مقدمة **Michaux**, *Poètes d'Aujourd'hui*, Seghers, 1946, p. 63

(١٧٦) قارن بما سبق، ص٣١٧.

(١٧٧) قارن بما سبق، ص٣٠٥ من الجزء الأول.

(١٧٨) تكاد "*مختارات من الدعابة السوداء*" تضم- فقط- نصوصا من النثر، كثير منها- من ناحية أخرى- مقتطفات من روايات، وأقاصيص أو أقوال مأثورة، وليست قصائد نثر.

(١٧٩) قارن بما سبق، ص١٥١، وأيضا ص٣١٧ فيما يتعلق بجاري. وسنلاحظ أن الفانتازيا، بالمثل، نادرة في نظم الشعر الكلاسيكي (على الأقل في البحر السكندري).

(١٨٠) "*الدعابة الموضوعية*" و"*الصدفة الموضوعية*" هما، مثلما يقول "بريتون"، "القطبان اللذان تعتقد السيريالية أنه يمكن أن تتفجر فيما بينهما ومضاتها الأطول" (*Limites non Frontières du Surréalisme*, **Nouvelle Revue Française**, 1er février 1937, p. 206). حول تعريف "*الدعابة الموضوعية*"، المستمد من "هيجل"، حيث الدعابة، "وهي تحافظ على طابعها الذاتي والتأملي تترك الشيء وشكله الحقيقي يأسرها"؛ قارن بـ Breton, **Anthologie de l'humour noir**, p. 10.

(١٨١) أستعير هنا هذا التعبير من "سارتر"، في مقاله حول *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*, **Situations I**, Gallimard, 1947, p. 129 -رغم أن الموضوع لا يتعلق بالدعابة، وإنما بنوع من الفانتازيا المعاصرة (فانتازيا "كافكا" أو "بلانشو"). وسنلاحظ- على سبيل المثال- في نص "ميشو" السابق ذكره، الذي يستند إلى "عادات أهل هاك" (ص٨٦٩)، كيف تتولد الدعابة من التفاوت بين الوسائل (قتل ومذبحة) والنهاية الساخرة (مشهد رقم كذا).

(١٨٢) قارن بما سبق، ص٥٣٧-٥٣٨.

(١٨٣) **Histoires Blanches**, Gallimard, 1945؛ قارن- على سبيل المثال- بـ **Voyage**, p. 126، أو **Le Bœuf**, p. 130.

(١٨٤) قارن بالقصائد المذكورة في **Poésie vivante** (*t. II: Poèmes en prose*), Librairie Les Lettres, 1954، وخاصة *Identification*, p. 76.

(١٨٥) مؤلف ديوان قصائد نثر في شكل حكايات قصيرة، **Les richesses naturelles**, Julliard, 1953. وهذه الحكايات غير المألوفة، التي تخلط الدعابة بالشراسة، كثيرا ما تذكرنا بميشو: على سبيل المثال في "*عرس قاس*"،

ص٦١، أو "*حرائق*"، ص٦٣.

(١٨٦) **Poésie vivante** (*t. II: Poèmes en prose*), Librairie Les Lettres, 1954, p. 113.

(١٨٧) قارن بما سبق، ص٤٢٨.

(١٨٨) **Œuvres d'or**, Gallimard, 1952, p. 154: يكتب "م. سوفاج" الذي ولد عام ١٨٩٥، قصائد نثر منذ عـــام ١٩٢٠. وقد نشر الكثير منها في **Rythme et Synthèse**؛ ونشرت قصائد أخرى في دواوين غير متاحة اليـــوم. وقد فاز "*مؤلف ذهبي*" بجائزة "ماكس جاكوب".

(١٨٩) *Apostrophe aux balance*, **Œuvres d'or**, p. 106.

(١٩٠) La famille, **Œuvres d'or**, p. 35؛ قارن بما سبق، ص٤٣٩.

(١٩١) *Tentation Académique*, **Œuvres d'or**, p. 214.

(١٩٢) **Amour délices et orge**: *Don Juan*, p. 215؛ وذلك ما يتكرر في العناوين (قارن بـــــ *La Poule aux yeux d'or, Je tue il, Quand on chant le thermomètre monte*)، بأن يطلق "م. سوفاج" العنان لقريحته.

(١٩٣) قارن بملحوظة **Poésie vivante** (*t. II: Poèmes en prose*), Librairie Les Lettres, 1954, p. 113

(١٩٤) *Fin de la boîte à musique*, **Œuvres d'or**, p. 12.

(١٩٥) **Œuvres d'or**, p. 10.

(١٩٦) قارن بما سبق، ص٤٢١.

(١٩٧) ينطبق ذلك- على نحو خاص- على "*كوب النرد*": فثمة في "*رؤى جهنمية*"، المكتوبة عام ١٩٢٤، قلـــق ديني، وهلع إزاء الجحيم، نشعر بهما معاشين. ويمكن لـــ"*محاولة اغتيال*"، رغم التلاعب اللفظي الرديء، أن يقـدم لنا مثالا لهذه "الطريقة الثانية":

> "في المنحنى، يهددني رجل بسكين. وبمهارة أدهشتني، آخذ يديه، وهـــو محصن في كل مكان. يحيطون بي، وأتذكر أن العملاء كانوا يحدثونني وأنـــني ذكرت لهم اسم شارعي. لا أحد رآه: كان ورائي ويداه تختـــبرانني: عندئـــذ ضعفت: وغرس نصلا في جنبي: كان قد سدد في الكبد أو اليقين. أعرف اليوم الرجل ذا السكين" (**Visions infernales**, N.R.F., 1924, p. 81).

(١٩٨) *La clef de meute*, **Œuvres d'or**, p. 18.

(١٩٩) يمكن أن يبدو باروكيا أن نقدم الحياة الأبدية مثل "بقرة حلوب" ترعى "في المراعي السماوية"، لكن ذلـــك

يتيح لنا أن نرى الشاعر وهو يقدم لنا الإنسان في مسيرته نحو الخلود، ذلك "الأخ البريء في الرضاعـــــة، ممتلـئ الخدين بالثلوج الأبدية"، "المراقب من الركام الجرفي للأطلال والندم" (**Nous changeons les images**, p. 191-192).

(٢٠٠) وبعض القصائد – من قبيل *"كل واحد يتسلى بقدر طاقته"*، ص١٢٨- ليست بعيدة جدا عن الفانتازي ذي "التروع التدخلي" لميشو.

(٢٠١) قارن بـ **Le monde du vent**, p. 145, **Vue de dos**, p. 153 : "الطريق الذي يصعد في المقدمة هرب مـــن ندوب يديه الجافتين. وامتد بين عينيه من خلال الموزاييك في الهندسة المحروقة للمراعي الجرداء"، إلخ..

(٢٠٢) مثلما يلاحظ "سارتر" عن حق، "لا نكشف عن الفانتازيا: فهي لا توجد أو تمتد إلى العالم كله؛ إنها عـــالم كامل تنم فيه الأشياء عن فكرة أسيرة ومضطربة، متقلبة ومترابطـــة في آن .." (*Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage*, **Situations I**, Gallimard, 1947).

(٢٠٣) *Rencontres*, par ـــــ فيما يتعلـــق بـــــ *J. Pourtal de Ladevèze*, **Mercure de France**, 1[er] juin 1952, p. 525 ، Christian Dautcourt

(٢٠٤) قارن بما سبق، ص٢٢٨ من هذا الجزء.

(٢٠٥) قارن بما سبق، ص٤٣٩ وما يليه.

(٢٠٦) **Le Gant de Crin**, Plon, 1927, p. 15.

(٢٠٧) **Panorama de la nouvelle littéraire française**, Gallimard, 1949, p. 133.

(٢٠٨) قارن بما سبق، ص٤٣٦ و٤٤٢.

(٢٠٩) J. de Laprade, **Cinq poèmes en prose**، نشره "دينو" للمؤلف عام ١٩٤٧، وغير مرقم.

(٢١٠) **Panorama critique des nouveaux poètes français**, Seghers, 1952, p. 280؛ كرس "م. مانول" دراســة بارعة لريفيردي في مقدمة **Poètes d'Aujourd'hui**, Seghers, 1951.

(٢١١) **Astrolabe**, Cahiers de Rochefort, 1945, p. 32.

(٢١٢) قارن بما سبق، ص٤٣٧-٤٣٨ من هذا الجزء.

(٢١٣) Reverdy, **Le Gant de Crin**, Plon, 1927, p. 40.

(٢١٤) مع "إيلوار و"بريتون".

(٢١٥) قارن بـ G. Hugnet, **Petite Anthologie du Surréalisme**, Bucher, 1934, p. 12

(٢١٦) **Moulin premier**, éd. G.L.M., 1936, p. 1.

(٢١٧) "أعتقد أن الحل المقبل لهاتين الحالتين، المتناقضتين للغاية ظاهريا- وهما الحلم والواقع- إنما يكمن في نوع من واقع مطلق، نوع من **فوق واقع**، إذا جاز القول"، مثلما كتب "بريتون" في "*بيان السيريالية*" الأول.

(٢١٨) *Artine* في **Le Marteau sans maître**, Corti, 1934, p. 40 ؛ وفي "*ستجيء الوفرة*" (١٩٣٢، وجمعت في "**المطرقة بلا معلم**")، نقرأ أيضا قصائد نثر سيريالية للغاية، ويحذرنا "شار" من أن واحدة منها، هي "*مياه- أمهات*"، إنما هي ترجمة لحلم.

(٢١٩) **Avez-vous lu Char ?** Gallimard, 1946, p. 77.

(٢٢٠) *Partage formel*، نشرت بعد **Seuls demeurent**, Gallimard, 1945, p. 71

(٢٢١) **المرجع السابق**، ص٧٥.

(٢٢٢) *René Char* في **Critique**, octobre 1946, p. 389

(٢٢٣) **Moulin premier**, éd. G.L.M., 1936 (غير مرقمة)، الصفحة الرابعة.

(٢٢٤) **Seuls demeurent** ، ذكره "ج. مونان"، **Avez-vous lu Char ?**, p. 108

(٢٢٥) *Placard pour un chemin des écoliers* (1937)، في **R. Char**, Seghers, 1951, p. 104

(٢٢٦) **Moulin premier**, éd. G.L.M., 1936 (غير مرقمة).

(٢٢٧) *Dehors la nuit est gouvernée* (1938) في **R. Char**, p. 107

(٢٢٨) "في شوارع المدينة يوجد حبي، لا يهم أين يذهب في الزمن المنقسم. لم يعد حبي، الكل يمكن أن يكلمه. لم يعد يتذكر؛ من بالضبط أحبه؟" *La Fontaine narrative,* في **Fureur et Mystère**, Gallimard, 1948, p. 257)

(٢٢٩) *Seuls demeurent* في **Fureur et Mystère**, Gallimard, 1948, p. 30

(٢٣٠) *A une sérénité crispée* في **René Char**, Seghers, 1951, p. 147

(٢٣١) *A la santé du serpent*, XXIV في **Fureur et Mystère**, Gallimard, 1948, p. 231

(٢٣٢) قارن- في **René Char**, Seghers, 1951 - بالتوطئة التي كتبها "شار" لترجمة "هيرقليطيس" التي قام بها "إيفيز"، ص١٣١. وفي *Portage formel*, **Seule demeurent**, Gallimard, 1945, p. 73، "يؤكد هيرقليطيس على التحالف العظيم للتناقضات". وحل المتناقضات فكرة سيريالية (قارن بـ Mounin, **Avez-vous lu Char ?** Gallimard, 1946, (p. 99-103.

(٢٣٣) *René Char*, **Critique**, octobre 1946, p. 398؛ ننقاد هنا إلى التفكير في الطريقة "الجدلية" التي يوفق بها

"مالارميه" بين المتناقضات، الحضور والغياب، المطلق والمادة ..

(٢٣٤) *Le poème pulvérisé* في **Fureur et Mystère**, p. 223

(٢٣٥) **Seuls demeurent**, Gallimard, 1945, p. 11.

(٢٣٦) *Le poème pulvérisé* في **Fureur et Mystère**, p. 222

(٢٣٧) **Seuls demeurent**, Gallimard, 1945, p. 48.

(٢٣٨) *Hommage et Famine*, **Seuls demeurent**, Gallimard, 1945, p. 51.

(٢٣٩) **Panorama de la nouvelle littéraire française**, Gallimard, 1949, p. 51.

(٢٤٠) *Fenaison* في **Seuls demeurent**, Gallimard, 1945, p. 33

(٢٤١) **Portage formel** (١٩٤٢)، وهو نص يتكون من ٥٥ ملحوظة حول الشعر والشاعر. وقد نشر مع "وحدهم سيبقون".

(٢٤٢) *A la santé du serpent*, XXVI (في **Le poème pulvérisé**).

(٢٤٣) نلتقط في شعر "شار" بضع كلمات-مفاتيح، مثل "واقفا" و"نهر"؛ لكن كلمتي "شمسي" و"شمس" تبدوان لي- على الأقل- في نفس الأهمية، وما علينا إلا أن نفتح دواوينه كي نلتقي بـ"صعودك الشمسي"(**A la santé du serpent**, XXI)، وهيرقليطيس وبصره "كنسر شمسي" (توطئة لترجمة هيرقليطيس)، و"قوس الشمس" (*Pulvérin* في **Le poème pulvérisé**) إلخ .. وشعر "شار"- فضلا عن ذلك- مغمور بالشمس والماء من خلال البلد الذي ولد فيه، في "فوكلوس"، بالقرب من "صورج" (قارن بمسرحيته **Le Soleil des Eaux**).

(٢٤٤) في **Seuls demeurent**, Gallimard, 1945, p. 63

(٢٤٥) *J'habite une douleur*, في **Le Poème pulvérisé**

(٢٤٦) **Moulin premier**, éd. G.L.M., 1936، صفحة غير مرقمة.

(٢٤٧) يوضح "ج. مونان"- بشكل جيد للغاية، بعد أن قام بـ"نقل" نثري لـ"*عصفور الصفارية*"- أن القصيدة تنقل لنا "ما لا يعبر عنه بوجه آخر" (**سبق ذكره**، ص١٧).

(٢٤٨) **Le Marteau sans maître**، المنشور عام ١٩٣٤ ضمن éditions Surréalistes، ويضم قصائد "أرتين" و"الترسانة"، و"فعل العدالة توقف"، و"قصائد مقاتلة"، و"الوفرة ستجيء".

(٢٤٩) خطاب "بريتون" إلى "رولان دي رونيفيل"، **Nouvelle Revue Française**, juillet 1932, p. 154. ويعترف فيه "بريتون" بوضوح بوجود مخاطر "النقل poncif السيريالي".

(٢٥٠) **Avez-vous lu Char ?** Gallimard, 1946, p. 40-44، في **Seuls demeurent**, Gallimard, 1945, p. 18

(٢٥١) في **Le Poème pulvérisé** (قارن بتعليق "شار" في **Nouvelle Revue** *Arrière-histoire du Poème pulvérisé*, **Française**, 1er juin 1953, p. 1009).

(٢٥٢) **Placard pour un chemin des écoliers** (1937). قارن بـ مونان، **سبق ذكره**، ص٢٠.

(٢٥٣) وردت "**قسمة شكلية**" عقب **Seuls demeurent**, Gallimard, 1945, p. 78؛ إن صورة المستنقع المرتبطة بصورة لا تقل عنها اعتيادية للسندان (السندان الذي عليه تفجر "المطرقة التي لا معلم لها" شرارة الشعر..)، تؤكد هذه الأبيات الثلاثة التي تبدو شبه مفككة لأول وهلة:

في زوارق السندان

يعيش الشاعر المنعزل

عربة نقل كبيرة للمستنقعات

(*L'Action de la justice est éteint* في **Le Marteau sans maître**, Corti, 1934, p. 60).

(٢٥٤) قارن بفصل "مونان" عن *Espace et Lumière*، في **Avez-vous lu Char?**, p. 23-32

(٢٥٥) *Poèmes militantes*، في **Le Marteau sans maître**, Corti, 1934, p. 91

(٢٥٦) **Proèmes**, Gallimard, 1948, p. 139.

(٢٥٧) **Le Parti pris des choses**, Gallimard, 1942, p. 40.

(٢٥٨) *Pluie*، المرجع السابق.

(٢٥٩) *Le poète Ponge*, **Mercure de France**, 1er juin 1949, p. 309.

(٢٦٠) *Introduction Inédite au galet*, **Poésie 44**, no 21, p. 22؛ وهذا النص الأساس، الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٩٣٣، ونشر في البدء في *Poésie 44*، أعيد نشره في **Proèmes**, Gallimard, 1948

(٢٦١) *Introduction Inédite au galet*, **Poésie 44**, no 21, p. 21.

(٢٦٢) *L'homme et les choses* في **Situations I**, Gallimard, 1947, p. 263

(٢٦٣) حول هذا المفهوم عن "الكلمة – الشيء"، انظر تأملات "سارتر" في **Situations I**, p. 250-254.

(٢٦٤) رغم هذا، يبدو أن "بونج" قد فكر في البدء في خلق "عالم اللغة" الموجود في ذاته؛ وفي نص يرجع إلى عام ١٩١٩ (قارن بسارتر، **مرجع سابق**، ص٢٥)، يقول لـ"حروف" الطباعة: "أريد أن أجعلهم يحبونكم لذاتكم،

لا من أجل دلالتكم"، ويتمنى "ألا يمكن الاعتقاد بالتأكيد في أي وجود، في أية حقيقة، وإنما في بعض حركات الهواء العميقة فحسب أثناء عبور الأصوات، وفي زخرفة رائعة للورق أو الرخام من خلال أثر القلم" (نص أعيد نشره في **Dix cours sur la méthode**, Seghers, 1946, p. 15). وسنرى فيما بعد أن فكرة القصيدة-الشيء، والقصيدة-الخلق للإنسان بالتالي، تنطوي في تصميمها على التباس معين.

(٢٦٥) كتب هذا الفصل عندما نشرت **Nouvelle Revue Française** "تحية إلى ف. بونج"، الذي أكد فيه الكتاب- مرة بعد أخرى- على أهمية مشكلة التعبير هذه بالنسبة لبونج؛ على سبيل المثال، "كامي" : "بالنسبة لكم، إلى حد ما، إيجاد الكلمة الصحيحة هو التوغل أبعد قليلا في قلب الأشياء"(*Lettre au sujet du Parti pris*, **Nouvelle Revue Française**, 1[er] septembre 1956, 1956, p. 390).

(٢٦٦) ورغم أن "بونج" يتحدث عن اللجوء إلى "خطأ الكلمات" في النص الذي ذكرته، فلا نرى إطلاقا أنه لجأ إلى ذلك عمليا. أما بالنسبة لاختراع الكلمات (من قبيل الكلمة اللافورجية "ازدواجية الطبيعة" في **Parti pris des choses**, p. 10)، فهو نادر للغاية. ولنشر إلى أن كلمة **Proème** ليست إدغاما لـ *Poème en prose*، لكنها كلمة نجدها في "ليتريه" وتعني "*مقدمة أو مدخل*".

(٢٦٧) **Proèmes**, Gallimard, 1948, p. 160.

(٢٦٨) **المرجع السابق**، ص١٨٠.

(٢٦٩) *Introduction Inédite au galet* في **Proèmes**, p. 139

(٢٧٠) *La fin de l'automne*, **Le Parti pris des choses**, Gallimard, 1942, p. 10.

(٢٧١) *Bords de mer*، **المرجع السابق**، ص٣٦.

(٢٧٢) "الرجل النبيه لن يمكنه إلا الابتسام، لكنه سيتأثر بلاشك، عندما سيقول نقادي: "ما إن بدأ كتابة وصف الحجر، حتى ارتبك" (*Le Galet*، **المرجع السابق**، ص٨٤).

(٢٧٣) *Le galet*، **المرجع السابق**، ص٧٨. قارن بما سيقوله "سارتر" عن المعنى الثلاثي للعنوان "الرأي المسبق للأشياء"، **Situations I**, p. 254

(٢٧٤) *Les Mûres*، **المرجع السابق**، ص١٣-١٤.

(٢٧٥) قارن بما سبق، ص٣١٨ وما يليها.

(٢٧٦) *Le poète Ponge*, **Mercure de France**, 1[er] juin 1949, p. 308-309.

(٢٧٧) *Le Cageot*, **Le Parti pris des choses**, p. 15.

(٢٧٨) *Escargots*، **المرجع السابق**، ص٢٩.

(٢٧٩) حول الأهمية الميتافيزيقية للتسمية، قارن بسارتر، **مرجع سابق**، ص٢٦٤.

(٢٨٠) ذكره "سارتر"، **المرجع السابق**، ص٢٧٧.

(٢٨١) "مثلما يشير إليه حرف **G**، فإن مدرس الألعاب الرياضية، يحمل اللحية الصغيرة والشارب اللذين تصل بينهما خصلة شعر تكاد أن تكون ضخمة مثل السوالف، على جبين منخفض" (*Le Gymnaste*, **Le Parti pris des choses**, p. 44). والطريف أن نرى هذا المادي يلحق بالأفكار القبلانية حول التوافق بين *الاسم والشيء*، ويلتقي مع "هوجو" الذي كان معجبا- على سبيل المثال- بـ"هذه الكلمة الغريبة Phoebe، التي تكاد أن تتكون كلها من أقمار كاملة، وأنصاف أقمار وأهلة" (Hugo, **Œuvres**, A. Michel, t. IX, p. 277).

(٢٨٢) *Le Restaurant Lemeunier*, **Le Parti pris des choses**, p. 51.

(٢٨٣) *La bougie*، **المرجع السابق**، ص١٦.

(٢٨٤) *La papillon*، **المرجع السابق**، ص٣٤.

(٢٨٥) Sartre, **Situations I**, p. 278.

(٢٨٦) **Proèmes**, Gallimard, 1948, p. 54.

(٢٨٧) "إن ثراء الاحتمالات الذي ينطوي عليه أصغر شيء يبلغ من الجسامة حد أنني لازلت لا أدرك إمكانية أن ندرك من أي منها سوى أبسطها: حجر، عشب، النار، قطعة خشب، قطعة لحم"، مثلما يكتب "بونج" (*Introduction Inédite au galet*, **Poésie** *44*, no 21, p. 22.).

(٢٨٨) إذا كنت أستخدم هذه الصورة، فذلك لأن فكرة الحيوان، الذي يفرز قوقعة مناسبة لكينونته، حيث لا يوجد "ما ليس ضروريا له، بصورة حتمية"، وهو في نفس الوقت "عمل فني، نصب"محكوم بأن يعيش بعده (قارن بـ **Escargots**, p. 33)، هي فكرة مألوفة لدى "بونج". ومن ناحية أخرى، يرى "بونج" في الكلام "الإفراز الحقيقي المشترك للإنسان الرخوي" (قارن بما سيلي، ص٥٦٥، هامش رقم ٣٠٢). لكن "بونج" هنا هو الذي يصبح حصاة، أو جمبريا أو حلزونا ينبغي أن يفرز الجملة المقدر لها أن تقيم- مع الحصاة والجمبري أو الحلزون- علاقة متبادلة "ضرورية، وإلزامية".

(٢٨٩) *Le morceau de viande*, **Le Parti pris des choses**, p. 43.

(٢٩٠) *La crevette*، **المرجع السابق**، ص٦٩.

(٢٩١) *Le galet*, p. 74-84، وهي مقطوعة *المقاومة*، إذا جاز القول !، في **Le Parti pris des choses**، فيما تمثل **Introduction au galet** نوعا من "فن الشعر" الخاص ببونج.

(٢٩٢) **Situations I**, p. 255.

(٢٩٣) *Le Gymnaste*, **Le Parti pris des choses**, p. 44.

(٢٩٤) قارن بما سبق، ص٣٦٨ من الجزء الأول، وما يليها.

(٢٩٥) *La crevette*, **Le Parti pris des choses**, p. 69.

(٢٩٦) *Les mûres*، **المرجع السابق**، ص١٤.

(٢٩٧) Sartre, *L'homme et les choses* في **Situations I**, Gallimard, 1947, p. 276

(٢٩٨) *La papillon*, **Le Parti pris des choses**, p. 34؛ قارن بنهايات جمل "رونـــــار" في **Histoires Naturelles** مثلما في نهاية "*بجعة*": "إنها تسمن مثل أوزة"، ونهاية "*طاووس*": "يكرر مرة أخرى الاحتفال"، ونهاية "*جدجـد*": "في الريف الصامت، تنتصب الحور مثل أصابع في الهواء وتشير إلى القمر".

(٢٩٩) **Panorama de la nouvelle littéraire française**, Gallimard, 1949, p. 196.

(٣٠٠) **De l'eau**, p. 40.

(٣٠١) **La bougie**, p. 16.

(٣٠٢) **Végétation**, p. 73.

(٣٠٣) قارن بـــ **Notes pour un coquillage**, p. 78: "الإفراز الحقيقي المشترك للإنسان الرخـــوي (..) أعـــني الكلام".

(٣٠٤) **المرجع السابق**.

(٣٠٥) *L'homme et les choses*, **Situations I**, p. 275.

(٣٠٦) *Le cageot*, **Le Parti pris des choses**, p. 15.

(٣٠٧) قارن بعنوان من قبيل "*ملاحظات من أجل قوقعة*". ولنشر، فضلا عن ذلك، إلى تصريح "بونــــج" هــذا: "ليست قصائد ما أريد تأليفه، وإنما نشأة كونية واحدة" (**Proèmes**, p. 141). إن "نثريات" بونج هي- بمعنى ما- تمارين إعدادية، أو عناصر من أجل هذه النشأة الكونية.

(٣٠٨) **Faune et flore**, p. 62.

(٣٠٩) ويوضح "بونج" أنه كان يأمل وصف الأشياء "من وجهة نظرها الخاصة بها. لكن ذلك نهايـــة أو كمـــال، مستحيل": والواقع أنه "ليست الأشياء هي التي تتحدث فيما بينها، وإنما الناس هم من يتحدثون فيما بينهم عـــن الأشياء، ولا نستطيع قط الخروج من الإنسان" (ذكره Sartre, **Situations I**, p. 256).

(٣١٠) *Le pain*, **Le Parti pris des choses**, p. 23.

(٣١١) وعلى نحو خاص في **Notes pour un coquillage**, p. 55، حيث يقترح على نفسه دراسة قبضة رمل ذرة ذرة، "ولا أية ذرة من ذرات الرمال هذه ستبدو لي شيئا صغيرا أبدا"، وبالمقارنة، ستبدو القوقعة المطروحة على الرمل "نصبا هائلا، ضخما وثمينا في نفس الوقت".

(٣١٢) *L'Anti-Pascal, ou la Poésie et les Vacances: Francis Ponge*, **Critique**, juin 1949, p. 495.

(٣١٣) *Le Galet*, **Le Parti pris des choses**, p. 78.

(٣١٤) قارن بـ **Situations I**, p. 254-256

(٣١٥) *Francis Ponge*, **Critique**, juin 1949, p. 497؛ قارن بـ *Bords de mer*, **Le Parti pris des choses**, p. 36

(٣١٦) *La fin de l'automne*, **Le Parti pris des choses**, p. 9.

(٣١٧) "الغسالة حامل بهذه الطريقة، إلى حد أنها – مع امتلائها بكومة من الملابس المتسخة – فإن الانفعال الداخلي، والغيظ المغلي الذي تشعر به، وقد تجمع نحو الجزء العلوي من كيانها، يتساقط كالمطر على هذه الكومة من الملابس المتسخة بما يصيبها بالغثيان– وذلك بطريقة شبه دائمة– وبما يصل إلى تطهير"، كما يكتب "بونج" (**Liasse**, N.R.F., 1948, p. 51-52)، ذكره "سارتر" في **Situations I**, p. 292). ونص كهذا ينطوي على ما يرهق، إن لم نعتقد أننا نضبط من خلال وصف كهذا الابتسامة غير المباشرة لبونج الهزلي، ابتسامة تتأكد عندما يصرح أن على درس الغسالة أن .. "يكهرب" القارئ.

(٣١٨) *L'orange*, **Le Parti pris des choses**, p. 18.

(٣١٩) **Le pain**, p. 23.

(٣٢٠) *Le proète Ponge*, **Mercure de France**, 1er juin 1949, p. 310.

(٣٢١) *Escargots*, **Le Parti pris des choses**, p. 30.

(٣٢٢) أو (سلوك) **الواعظ** (بحروف البداية)– إذ أعتقد أن "بونج" يدعونا، بشيء من الخبث، إلى اتباع الدرس الذي تحدده لنا الحلزونيات: "هكذا، فهي تحدد للناس واجباتهم. فالأفكار الكبرى تأتي من القلب. أصلح نفسك أخلاقيا وستكتب أشعارا جميلة. فالأخلاق وعلم الجمال يتلاقيان في طموح ورغبة الحكيم" (ص٣٣). وعلينا الاعتراف– رغم هذا– بأن النبرة في "*مقدمات*" لا تفتقر إلى بعض الانتفاخ.

(٣٢٣) قارن– على سبيل المثال– بالطريقة التي يصف بها بونج "هذه البهرجة" بلمس الباب، و"دفع إحدى هذه اللوحات المألوفة أمام المرء برقة أو خشونة" (*Les plaisirs de la porte*, **Le Parti pris des choses**, p. 21.). وفي "*ثمرة الطماطم*": "إن تقشير ثمرة طماطم مسلوقة ومن نوع جيد لذة ممتازة" (**Liasse**, N.R.F., 1948, p. 42).

(٣٢٤) **Proèmes**, Gallimard, 1948, p. 172.

(٣٢٥) المرجع السابق، ص١٧٤.

(٣٢٦) **Sens plastique**, Gallimard, 1953 (1er édition, 1948), p. 315.

(٣٢٧) **Sens plastique**, Gallimard, 1953, p. 315.

(٣٢٨) *Préface* de Paulhan à **Sens plastique**, p. XIV.

(٣٢٩) المرجع السابق، ص١٣.

(٣٣٠) في كتابه الثاني "*حياة مصفاة*" (١٩٤٩)، يسيطر على "شازال" توجهه الفلسفي: لم يعد يبحث عن كتابة قصائد، وإنما استخلاص "نتائج" من المقارنات التي يعقدها، و"تصفية" الأحاسيس والتجربة كي لا يتم الاحتفاظ إلا بجوهر الأشياء.

(٣٣١) **Sens plastique**, p. 133.

(٣٣٢) المرجع السابق، ص٣٤.

(٣٣٣) "الصعوبة التي تواجهني حاليا هي أن جرة اللغة مسامية بشكل زائد، وقارورة الكلمات ليست عميقة بشكل كاف، لاستيعاب وحصر ضخامة الإحساس" (**Sens plastique**, p. 316).

(٣٣٤) **Sens plastique**, Gallimard, 1953, p. 16.

(٣٣٥) المرجع السابق، ص٩.

(٣٣٦) المرجع السابق، ص١١.

(٣٣٧) المرجع السابق، ص١١.

(٣٣٨) المرجع السابق، ص٣٣.

(٣٣٩) المرجع السابق، ص٢٨٥.

(٣٤٠) مقدمة **La Vie filtrée**

(٣٤١) **Sens plastique**, p. 169.

(٣٤٢) القصائد المنشورة في مختارات **Poésie vivante, t. II: Poèmes en prose**, Libraire Les Lettres, 1954 تقدم أمثلة جيدة لـ"تقمص" الإنسان هذا المشهد الطبيعي.

(٣٤٣) **Sens plastique**, p. 169.

(٣٤٤) Saint-John Perse, **Œuvres poétiques**, t. I, Gallimard, 1953 (وتضم كل القصائد المنشورة حتى اليوم، عدا

"منارات"، والشكل الأولي لـــ" *إليك، يا بحار*".

(٣٤٥) حول بدايات "سان-جون بيرس" (آنئذ، "سان-ليجيه ليجيه"، قارن بما سبق، ص ٣٧٠).

(٣٤٦) **Panorama de la nouvelle littéraire française**, Gallimard, 1949, p. 139.

(٣٤٧) **مقدمة** ترجمة *Anabase*, **Nouvelle Revue Française,** 1er janvier 1926, p. 67

(٣٤٨) "سان-ليجيه ليجيه"، سفير، ثم سكرتير عام في الشؤون الخارجية، أبحر في يونيو ١٩٤٠ إلى انجلـــترا، ثم إلى أمريكا، بينما كان الألمان يفتشون منزله في باريس ويصادرون- ضمن أشياء أخرى- مخطوطات ســبعة أعمـــال أدبية غير مكتملة كان يزمع نشرها، ما إن تنتهي مدة عمله الدبلوماسي (انظر مقدمة A. Bosquet, au **Saint-John Perse** de *Poètes d'Aujourd'hui,* Seghers, 1953, p. 105-106, et *Humanité de St-John Perse*, par Raymond, **Cahiers de la Pliéade**, été-automne 1950, p. 125).

(٣٤٩) *Vents,* **Œuvres poétiques**, I, Gallimard, 1953, p. 297.

(٣٥٠) **Une poésie encyclopédique**، عدد خاص من *Cahiers de la Pléiade* مخصص لبيرس، صيــــف-خريـــف ١٩٥٠، ص١٠١.

(٣٥١) **Vents,** I, p. 298 (كل إحالاتي ترجع إلى **Œuvre Poétique, I** ,Perse).

(٣٥٢) **Vents**, IV, 6, p. 442.

(٣٥٣) **Vents**, III, 6, p. 400.

(٣٥٤) **Vents**, I, 3, p. 308-309.

(٣٥٥) قارن بـــ *Richard Wagner et Tannhauser*, **Œuvres**, Pléiade, t. II, p. 487

(٣٥٦) نشرت في **Nouvelle Revue Française**, 1er juillet 1956

(٣٥٧) قارن بـــ"*أيا حبي الذي له مذاق البحر*"، ص٤، "*حب وبحر وطرق البحر*"، ص١٨، "*حب وبحر من نفـــس السرير، حب وبحر في نفس السرير*"، ص٣٥، إلخ ..

(٣٥٨) **Anabase**, X, p. 190-193.

(٣٥٩) **Vents**, I, 3, p. 308-309.

(٣٦٠) **Exil**, p. 210-211.

(٣٦١) **Vents**, p. 400 et 411.

(٣٦٢) **Exil**, p. 231؛ قارن بـ"أبواب مفتوحة على الرمال، أبواب مفتوحة على المنفى"، ص٢٠٥؛ "حيث تذهب الرمال إلى نشيدهم يذهب أمراء المنفى"، ص٢٠٨، إلخ..

(٣٦٣) "ثم أتت الثلوج، ثلوج الغياب الأولى"، ص٢٦٥؛ "ثلوج الغياب المذهلة"، ص٢٧١ (**Neiges**).

(٣٦٤) **Neiges**, p. 277 et 278.

(٣٦٥) **Renaissance du poème**، مترجم عن الألمانية، في العدد الخاص من **Cahiers de la Pléiade**، المخصص لسان-جون بيرس، صيف-خريف ١٩٥٠، ص١٣٤.

(٣٦٦) **Vents**, III, 4, p. 393.

(٣٦٧) **المرجع السابق**، ص٣٨٩ وص٣٩٤.

(٣٦٨) **Vents**, II, 2, p. 342.

(٣٦٩) *Une poésie scandée*, **Cahiers de la Pléiade**, été-automne 1950, p. 78.

(٣٧٠) **Anabase**, V, p. 165.

(٣٧١) **Exil**, IV, p. 217.

(٣٧٢) قارن بما سبق، ص٥٢٠.

(٣٧٣) **Vents**, *II, 6, p. 367-368*؛ قارن- في نفس القصيدة- بالمناجاة الكبرى للشتاء، ص٣٤٦-٣٤٨.

(٣٧٤) **Positions et Propositions**, I, Gallimard, 1928, p. 30.

(٣٧٥) **Œuvre poétique**, p. 390.

(٣٧٦) **المرجع السابق**، ص٣٣٧-٣٤٠.

(٣٧٧) **المرجع السابق**، ص٤٣٥.

(٣٧٨) **Anabase**, X, p. 191-192.

(٣٧٩) **Exil**, VI, p. 221-228.

(٣٨٠) خطاب إلى "أ. ماك ليش"، ورد ذكره في **Cahiers de la Pléiade**, été-automne 1950, p. 155

(٣٨١) **Exil**, VI, p. 227.

(٣٨٢) **Vents**, I, 5, p. 316.

(٣٨٣) **Anabase**, X, p. 189 et 190.

(٣٨٤) قارن بما سبق، ص٣٧١.

(٣٨٥) *Une poésie encyclopédique*, **Cahiers de la Pléiade**, été-automne 1950, p. 105.

(٣٨٦) **Anabase**, X, p. 188.

(٣٨٧) **Vents**, III, 3, p. 384 et 387؛ قارن ص٣٨١- باستدعاء "علماء الفيزياء، وعلماء الصخور وتركيباتها وعلماء الكيمياء" وهم يواصلون غزواتهم "في الجرافيت وأوكسيد الثيورانيوم".

(٣٨٨) **Vents**, III, 6, p. 401.

(٣٨٩) *Le plus hautainement libre*... **Cahiers de la Pléiade**, été-automne 1950, p. 73.

(٣٩٠) قارن بـ **Neiges**, IV, p. 276

(٣٩١) أوضح "دوني ديفيلان" كيف "يكرس" بيرس الكلمات: "كانت كلمة كذا الفرنسية ترى معناها الحديث مدعما بفعل الإحالة إلى مبدأ النواة اللاتينية نفسه المشتقة منها"، والصعوبات التي تنشأ منها في الترجمة (*Saint-John Perse à Washington*, **Cahiers de la Pléiade**, été-automne 1950, p. 87-88).

(٣٩٢) **Anabase**, X, p. 188.

(٣٩٣) "حيوانات باهظة منتفخة بحليبها"، **Vents**, I, 6, p. 329

(٣٩٤) **Vents**, II, 6, p. 368.

(٣٩٥) **Pluies**, I, p. 235.

(٣٩٦) **Exil**, I, p. 205.

(٣٩٧) **Pluies**, II, p. 239.

(٣٩٨) *Le plus hautainement libre*... **Cahiers de la Pléiade**, été-automne 1950, p. 72.

(٣٩٩) قارن في **Vents**, I, 3، بالطريقة التي "تبعثر" بها "القوى الهائلة" للرياح "صروح البشر القديمة"، ثم توقظ "الكتابات الجديدة المحبوسة في حجر النضيد المقبل.."(ص٣٠٨-٣١٠).

(٤٠٠) قارن بما سبق، ص١٥٦ وص١٦٢، وما يليها.

(٤٠١) "سلطة على كل علامات الأرض .."(**Anabase**, VIII, p. 181).

(٤٠٢) ينبغي، بالمثل، أن ننحي جانبا المحاولة التي تركها "فاليري" تحت عنوان "الملاك" (**L'Ange** (Gallimard, 1946؛

وهي المحاولة الوحيدة منذ عام ١٨٩٢، إذا استثنينا اثنتي عشرة "نثرية" كتبت "لمصاحبة" رسومات حفـــر علـــى الخشب لـــ"ف. سيمون"، ونشرت عام ١٩٢٢ تحت عنوان *أنماط وطرق مـــن وقتنـــا الراهـــن*"، **Modes et Manières d'aujourd'hui**, éd. Corrad). فقصيدة النثر هذه، المكتوبة في مقاطع، وفي لغة مركزة وجميلة، لكنـــها فلسفية إلى حد كبير، تذكرنا- بالنسبة إلى "فاليري"- بأن المساعي الدائرة حول قصيدة النثر "في الحالة الخالصـــة" تكشف "إحساسا بالتكوين" و"ميلا إلى البناء" أشاد بهما هو نفســـه في **Eupalinos** (قـــارن بـــــ L. Lefèvre, **Entretien avec P. Valéry,** Le Livre, 1926, p. 170). وبشكل عام، يبدو أن الشعر بالنسبة لفاليري- رغم هـذا- كان *من الأبيات*؛ وكان يضع نفسه، مثلما يقول لنا "دريو لاروشيل"، ضمن "كبار محتقري" قصيدة النـــثر (*Le poème en prose,* **Les Nouvelles Littéraires,** 5 mai 1934).

خـــاتمـــة

أشار "بودلير" إلى أن "الجميل" ينطوي على عنصرين: الأول أبدي لا يتغير، والثاني نسبي، مرتبط بالحقبة والظروف(١). وهذه الملحوظة الخاصة بـ"الجميل" التصويري، يمكننا تطبيقها أيضًا عن حق على "الجميل" الشعري: فهناك- في الشعر- عناصر جمال أبدية وجوهرية، لكن هناك أيضًا عناصر نسبية، تتنوع مع العصور؛ ولا يمكن للقارئ أن يتذوق الأعمال بنفس الطريقة- ولا للكاتب أن يكتبها وفقًا لنفس الجمالية، في القرن العشرين مثلما في القرن السابع عشر، على سبيل المثال(٢).

ولاشك أن قصيدة النثر- التي تمثل في أصلها رد فعلٍ على معايير وأشكال الجمال المطلقة بشكل مفرط في القرن السابع عشر- يمكن اعتبارها شكلاً **حديثًا** للشعر؛ ورغم هذا فهي أيضًا تقدم "عنصرًا أبديًّا لا يتغير" إلى جانب عنصر "نسبي" وظرفي. وقد حاولت الإشارة- بصدد جمالية قصيدة النثر- إلى الشروط الضرورية لوصول قصيدة النثر إلى جمالها الخاص، أي أن تصبح "قصيدة" حقًّا لا قطعة نثر منمقة إلى هذا الحد أو ذاك: فالإيجاز، والكثافة، والمجانية ليسوا- بالنسبة لها، مثلما رأينا(٣)- عناصر جمال محتملة، وإنما عناصر جوهرية حقًّا بدونها لا وجود لها؛ ومن ناحية أخرى، فثمة- في كل قصيدة نثر- قوة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم فنية في **آن**، ومن وحدة الأضداد هذه تأتي "حيويتها" الخاصة.

وأريد، رغم هذا، في صفحات الخاتمة هذه، ألاَّ أؤكد كثيرًا على هذه "الثوابت" في قصيدة النثر قدر تأكيدي على المظاهر "النسبية" والمتغيرة التي تقدمها حسب العصور؛ ومادامت دراسة قصيدة النثر قد قادتنا من "ألويزيوس برتران" إلى وقتنا الراهن، فلي أن أتساءل أيضًا عما سيكون عليه مستقبل قصيدة النثر.

كان من الممكن الاعتقاد، عند الشروع في هذه الدراسة، أن تعددية الأشكال وحرية نوع وُلد من رد فعل إزاء القيود الشكلية ومن رفض كل قاعدة مسبقة، لن يسمح إلا بتمييز انبهار البصر من المحاولات الفردية، الفوضوية، بلا رابط بينها. لكننا رأينا أنه إذا ما كانت شخصية كل واحد تلعب بالفعل دورًا حاسمًا (وذلك صحيح دائمًا- فضلاً عن ذلك- عندما نتحدث عن

الشعر)، فلا يقل عن ذلك صِحةً أن نرى بروز خطوط القوة الخاصة بكل حقبة والتيارات الكبرى أيضًا، بانغماراتها وانبعاثاتها؛ وأن نرى- من ناحية أخرى- تأسيس لعبة علاقات معقدة بين قصيدة النثر وقصيدة النظم: فكلتاهما تواصل أحيانًا محاولاتهما بشكل متواز من أجل هدف مشترك، وأحيانًا ما تقف الواحدة في مواجهة الأخرى كي تتأكد كمفهوم مُعارض بقوة: إنهما شقيقتا كفاح، أو غريمتان.

وقصيدة النثر- التي وُلدت من رد الفعل على قصيدة النظم المتحجرة والمصطنعة في القرن الثامن عشر- هي، في نفس الوقت، التعبير عن روح نزعة فردية تخوض صراعًا ضد المبادئ المتسلطة الكلاسيكية، ومحاولة لتجديد الموضوعات الشعرية باستخدام مصادر الإلهام الممنوحة بثراء كبير في "الأناشيد الغنائية" أو "الأغاني" الفولكلورية؛وعندما نتذكر أنها ولدت من الترجمة، أو الترجمة المستعارة، ومن الأناشيد الغنائية، والأغاني، يصبح من الأسهل إدراك أنها كانت أحد تجليات التعبير الأولى عن الميل الرومانتيكي إلى اللون المحلي (الغرائبي أو المنتمي للقرون الوسطى)، والأساطير الشعبية، والفانتازي، والحلم؛ وأنها بدأت- من ناحية أخرى- بتبني بنية *النشيد الغنائي*، أي التكوين في مقاطع شعرية، التي منحها "ألويزيوس برتران" الشكل النهائي.

لكن ينبغي القول حقا إن قصيدة النثر الخاضعة لـ"قالب" ثابت أو جامد، مرة وللأبد، قد تعرضت لأفدح المخاطر بسبب "كمالها" ذاته، لاسيما إزاء شعر رومانتيكي أخذ يهدف- وقد تحرر من أكثر قيود النظم الكلاسيكي إزعاجا- إلى تحقيق أكثر تنوع ممكن؛ والمرجح أن أكثر فترات تاريخ قصيدة النثر عمقا هي حقبة الرومانتيكية هذه، التي سبقت "بودلير" مباشرة، حيث جمود الشكل لدى "لامنيه" موضع استهجان يقود "لاشعراء" من قبيل "هوساي" و"شانفلوري" و"فويو" إلى الاعتقاد في إمكانية صناعة "قصائد نثر" بقولبة أكثر النثريات نثرية في مقاطع.

وكان "بودلير" أول من أدرك ضرورة منح قصيدة النثر شكلا **حديثا**، يتوافق مع الوجود، والحركات الداخلية، وطموحات الإنسان الحديث. فمع "بودلير"، نشهد أولى هذه التأرجحات التي تقود قصيدة النثر- بشكل دوري- من قطب إلى آخر، من المبالغة في التنظيم "الفني" إلى المبالغة في الفوضوية: في هذه المرة، ترتخي أداة "برتران" المشدودة بشكل مفرط، إلى الحد الذي تقع فيه القصيدة البودليرية أحيانا في اللاعضوية، في النثر. لكن مع "بودلير" أيضا، ترتسم علامة استفهام كبرى، حيث سيطرح أمام شعراء النصف الثاني من القرن التاسع عشر سؤال **اللغة الشعرية**، باعتباره السؤال الأساسي،: كيف، وبأية وسيلة يمكن للغة الشعرية أن تصبح أداة غزو ميتافيزيقي، يتيح للشاعر ممارسة فعل اكتشاف وخلق مزدوج؟ ورأينا الإجابات المختلفة التي أتت بها قصائد "بودلير" و"رامبو" و"لوترامون" و"مالارميه" على سؤال اللغة الشعرية هذا. وطوال هذه الفترة، سعت قصيدة النثر لا إلى الجمال الشكلي قدر سعيها إلى "التأثير"، فهي لا تريد أن تكون "شيئا جميلا" بقدر ما تكون أداة سلطة: فسواء مالت إلى أن تصبح "سحرا إيحائيا" مع "بودلير"؛ أو إلى

أن تقودنا نحو المجهول مع "رامبو"؛ أو أن تتمرد على الإبداع وعلى آلية اللغة في آن مع "لوتريامون"؛ أو أن تسعى- في تركيب بارع- لأبدية بيت الشعر و"اطراد" النثر، لبلوغ "المطلق" مع "مالارميه"- فإن الأمر يتعلق دائمًا بـ"إيجاد لغة"، بإخضاع الكلمات المعروفة إلى غايات جديدة تمامًا، وبالكتابة من أجل خلق عالم جديد لا فن شعري جديد.

هذا النظام من المساعي شقيق لتلك التي لايزال عصرنا يمارسها أيضًا: ونحن نشعر أننا أكثر قربًا بكثير من هؤلاء الشعراء "الميتافيزيقيين" من الجيل الذي تلاه، الذي أعاد- من جانبه- مسألة قصيدة النثر إلى المستوى التقني والشكلي. فمن فوق "كان" و"ميريل" و"دوجاردان"، يمد "لوتريامون" و"رامبو" أيديهما إلى السيريالية وإلى الشعراء المعاصرين. وينبغي رغم هذا تمييز فترتين في محاولات نهاية القرن التاسع عشر: في البدء، نرى توحد جيل بكامله (يُسمَّى رمزيًّا) لإسقاط المعاقل الأخيرة للشعر الكلاسيكي، وللمطالبة بالحرية الكاملة للشكل الشعري: وهذه المرة أيضًا تكون قصيدة النثر على وشك الاختفاء حقًا في الحركة الكبرى للشعر المُسمَّى "حُرًّا"، وفي يوتوبيا "الشكل الوحيد"، مرورا بتقليص مطرد من النثر إلى النثر الشعري (المسمَّى تعسفًا وقتئذ، قصيدة نثر)، ثم إلى النظم. لكن سرعان ما نرى- في فترة تالية، تتواكب مع توهج الفردانية الفوضوية لـ"الرمزية الثانية"- ميلاد قصيدة النثر في مظهر متعدد الأشكال يقربها من أشكال أخرى متاخمة متعددة؛ روايات-قصائد، وحكايات-قصائد، ودراسات-قصائد، وقصائد نثر، لتتزايد صعوبة تمييز الحد الفاصل، وتفقد حدود وأشكال قصيدة النثر وضوحها: والخلاصة أن كُتاب النثر من كتاب الشعر الحر ينسون أن الأمر يتعلق بنوع خاص، تحدده شروط معينة (مثل الإيجاز، والكثافة، والمجانية)، خارجها لا يتحقق تبلور في قصيدة.

هذا الخليط من أنواع وأشكال قصيدة النثر أتاح- على الأقل- توسيع مجال إمكانياتها، وتحديد المفاهيم الشعرية الجديدة: فالشعر ليس مقصورا على شكل ونوع خاص. فهو رؤيا للعالم وتجربة روحية أكثر مما هو تقنية ومجموعة أساليب. كما أن التجربة الداخلية للشاعر، وموقفه من العالم، يقودان- وحدهما- الشكل الشعري المستخدم.

وهذا المفهوم هو الذي سيمتد دائمًا في القرن العشرين، وسيجد نفسه- إذا جاز القول- محل تقنين وممارسة من جانب السيرياليين؛ ومن هنا بالتحديد، تكمن أهمية السيريالية، مع أنها توجه إلى مفهوم القصيدة أبشع ضربات الهدم. فلم يعد هناك مجال- مطلقًا- للحديث لا عن قصيدة النظم فحسب، وإنما عن **القصيدة** ككل: فما يهم فقط هو الشعر، الذي يُمارَس كوسيلة معرفة بأكثر مما هو وسيلة إبداع. وكان يمكن لحكاية قصيدة النثر، المكتوبة في حقبة السيريالية المنتصرة (حوالي عام ١٩٢٥) أن تنتهي بانحلال وتلاشي النوع والأنواع الشعرية بشكل عام، فضلاً عن ذلك. والواقع أن قصيدة النثر ستخرج متجددة، و"مؤكدة" من خلال هذا الانحلال الظاهر: فلن تزداد ثراء فحسب بالأساليب الجديدة (سرد الحلم، واللجوء إلى العبث، والتلاعب الحر بالألفاظ والصور،

وإدخال المدهش في اليومي)، لكنها ستُكرس بالتأكيد باعتبارها شكل الجهد الشعري الهادف إلى تخطي المظاهر وجعلنا نستشف- خلال الدُّوار- عالمًا آخر؛ فالنظم هنا مرفوض بالتحديد بسبب طابعه الفني المفرط في القصيدة والمحدد أيضًا بإفراط.

وتشهد حقبتنا، وهو أمر مؤكد، عودة هجوميةً لقصيدة النثر؛ لكن- في نفس الوقت- لتحقيق تواصل من "بودلير" و"رامبو" حتى وقتنا الراهن، تم توجيهه بشكل نهائي على يد السيريالية. وإذا ما تأملنا الأمر من الخارج، فسنجد هذا التطور قد سار في اتجاه حرية متزايدة ولامبالاة متزايدة الوضوح تجاه الجمال الشكلي الخالص والتنظيم الفني. ويمكننا القول بلاشك إن ثمة نوعاً هنا من القدرية الداخلية لحركة تحرر لا يمكنها أن تتقدم، وقد جرفها- إذا جاز القول- ثقلها الخاص، إلا بأن تتسارع باستمرار؛ وإن الحرية الكاملة للشكل هي شيء مُكتسب من الآن فصاعدًا؛ وإنه مثلما لم يعد بمقدورنا أن نشطب بجرة قلم الشعر الحر ولا تخيل أننا نستطيع من الآن فصاعداً.

سك أفكار جديدة في أبيات قديمة

فلا نستطيع تخيل نهضة في قصيدة النثر في مقاطع (ولا أي شكل **ثابت** لقصيدة النثر، إذا كانت مدركةً بشكل مسبق. لكن الأهم هو إدراك المغزى العميق لهذا التطور، وربط الأشكال المعاصرة لقصيدة النثر بتلك المحاولة الكبرى لـ**خلق لغة** والغزو الميتافيزيقي التي تراود الشعراء منذ القرن الماضي. وستساعدنا ملاحظةٌ ما في فهم أفضل لما نتطلبه اليوم من القصيدة، ولماذا تتخطى حقيقة أن تُكتب نظمًا أو نثرًا بكثير الاعتبارات التقنية أو الفنية الخالصة. وهذه الملاحظة، الهامة في حد ذاتها إلى درجة بعيدة، هي: أننا لم نحس أبدًا- بنفس القدر الذي نشعر به اليوم، ولاسيما منذ السيريالية- بالأهمية الأساسية للكلمات التي تشكل عتادنا اللغوي، ولم تتم محاولة اكتشاف تنظيمها ودلالاتها الخفية، والتأثير على القوانين، وعلى تكوين اللغة نفسه؛ فمن جانب بكامله، يرتبط عصرنا بوله بـ"الشكل" الشعري، ويهتم الشاعر بالكلمات والأشكال اللفظية التي يحشدها أكثر من اهتمامه بمضمونها الواضح. لكن- من ناحية أخرى- يدور البحث بدرجة لا تقل عن ذلك ولها في كل عمل، ولدى كل كاتب، عن مغزى ودلالة ليستا فنيتين، بل ميتافيزيقيتين: فنحن نتطلب من الشعراء رسالةً روحيةً- ونعلم قدر كلمة *رسالة* هذه في حقبتنا. كيف نفسر هذه الضرورة المزدوجة، المحسوسة بنفس القدر لدى القارئ (المستهلك) ولدى الكاتب (المنتج)؟ يبدو أن أي شاعر اليوم لن يكتفي برص الكلمات من أجل غاية فنية، والبحث عن خلق أشكال جميلة لا غير كي يقدم للقارئ متعةً جمالية؛ لكن بالمثل لا يدور البحث عن التعبير- وبشكل يمكن فهمه بوضوح، مثلما فعل "لامارتين" أو "فيني" على سبيل المثال- عن آراء فلسفية أو هذه الرسالة التي لابد للقارئ أن ينقب عنها في العمل لاكتشافها (غالبًا ليس بدون معاناة، لأن التوضيح، أو فك الشفرات، مسألة صعبة)، متعايشةً مع جوهر الكلمات نفسها التي تشكل القصيدة، وهي تستخلص لا من معناها الواضح وإنما من كل كثافتها الدلالية ومن علاقات الكلمات فيما بينها: فما لا يُقال

له نفس قيمة ما يُقال، وما كنا نسميه حتى وقتئذ "المضمون" يتخذ قيمة أقل مما يتخذه الشكل. ولا يفتقر إلى أهمية أن يختار شاعر ما الكتابة نظمًا، أو في آيات، أو نثرًا: فلا يعتمد جمال عمله عليها، وإنما على مغزى رسالته (عندما أعلن "هوجو" أن الله قد "خلق العالم نظمًا"(٤)، فهل كانت هذه مزحة حقا؟ وألا يمكننا القول على النقيض إن التمرد الشيطاني سيجد النثر اللغة الطبيعية له، لغة "*مالدورور*" أو "*فصل في الجحيم*"؟). إنه، إجمالاً، الموقف الروحي لكل شاعر هو ما يعطي مؤلفه شكله خارج كل إرادة واعية. وأكثر من أي وقت مضى (لأن ذلك كان حقيقيًا دائمًا) يشبهه عمله ويصرخ فينا، سواء شاء أم أبى، بالحقيقة الجوهرية التي أراد أن يكشفها لنا. وإلى ذلك الحين، كانت هذه الحقيقة تتضح رغم قيود النوع، قيود عروضية على سبيل المثال، أو قوانين الرواية (وينبغي الإحساس، تحت اللغة المصقولة والموزونة بأسلوب رفيع بأبطال راسينيين يفجرون قسوة "راسين"، ينبغي الإحساس- تحت شفافية "سيلفي"- بتنميق عالم من الإشارات والرموز)؛ اليوم يتقولب العمل- بطريقة أكثر مباشرة- على شخصية كاتبه. "إن تعدد الكتابات حقيقة حديثة تجبر الكاتب على الاختيار، وتجعل من شكله سلوكا وتثير أخلاقية الكتابة"، مثلما يكتب "ر. بارت"(٥). ومنذ ذلك الحين، فلا يهم الجمال الشكلي كثيرا، وتصبح أهميته أقل بكثير من المعنى العميق. فهل لايزال لكلمة "جميل" نفس المعنى في حديثنا عن قصيدة ما لميشو، أو عن صفحة ما لأرتو؟ ولأنهما تمثلان كاتبيهما، ولأنهما تعبران عن موقف معين إزاء الحياة، فهما تثيران اهتمامنا وتؤثران فينا. ومن هذا المنظور ذاته، يبدو لنا صمت "أرتو"، ورعبه من الكلمات، وعجزه عن التعبير، أكثر تأثيرا، ويقولون لنا ما هو أكثر من الخطب(٦).

ولاشك أن هذه العودة إلى الوظيفة الحيوية و"الميتافيزيقية" للشعر لا تؤدي، سلفا، إلى سيطرة شعر التمرد؛ لكن تطور العالم المعاصر نفسه يقودنا دائما أكثر فأكثر نحو شعر من نمط فوضوي، ونحو ما أسماه "بريتون" بـ"الجمال المتشنج". ونظريا، يمكن الاعتقاد أنه إذا كان شعراء النزعة الفردانية والتمرد يمكنهم اليوم التعبير شعريا بشكل أسهل عن هذا التمرد من خلال نثر لم يعد يحكمه أي تقليد شكلي، فإن الشعراء الذين يتفقون مع قوانين العالم الكبرى- بالمقابل- يراعون حرية منح لغتهم الشعرية بنية منسجمة (مثلما يفعل، على سبيل المثال، "سان-جون بيرس"، ومثلما يفعل في نظمه "م. إيمانويل" و"ب. دي لاتور دي بان"): فكل شاعر يمكنه أن يعبر بشكل أفضل مما سبق عن موقفه الشخصي بأن يختار من تنوع الأشكال والأنواع ما تقترحه عليه تعددية الأشكال الحالية.

والواقع أننا سنلاحظ أن حقبتنا التي تهزها أسوأ الصراعات، والتي تشهد عالمنا يسعى - من خلال الهزات والتمزقات التي تعرض وجوده نفسه للخطر- من أجل تحقيق توازن جديد، ليست بالتأكيد حقبة ملائمة للتناغم والأبنية المعمارية الراسخة تماما. فالديناميكية تتغلب على الثبات في جميع المجالات؛ والفوضوية على النظام. فالشعراء الذين يعبرون حقا عن زمننا هم شعراء القطيعة

والتمرد؛ وعالمنا الذي استحق- أكثر من أي وقت مضى- الصفة الكاموية (نسبةً إلى "كـــامي") "عبثي" ينعكس في هذه الأعمال العبثية، الفانتازية، وأحيانًا المتنافرة ظاهريًّا، التي يقدمها لنا النـــثر على نحو خاص بغزارة. وقد نشر "بولان" ملاحظات مضيئة حول التعريف الذي يمكن تقديمـــه اليوم للقصيدة: إنه "عمل من نثر، غير متنافر ويائس"(٧)؛ هو تقرير يتوغل- بالتأكيد- أبعد تمامًا مما يتخيل "بولان"، إذ يُعبر عن إدراك بعيد لعصرنا. ومن ناحية أخرى، فلا ينبغي فحسب ملاحظة أن شكل القصيدة الحديثة هو النثر لا النظم، بل إن الصعوبة تزداد في تحديد مجال "قصيـــدة النـــثر" وتمييزها عن الأنواع المتاخمة لها؛ دون الذهاب مثلاً- مثلما فعل "إيلوار"- إلى حد تجميع مونولـوج لـــ"كرو" مع مقتطفات من مسرحيات، ودراسات نقدية تحت عنوان "مختارات من قصـائد"...(٨)، والتروع إلى إعادة البحث عن الشعر في كل مكان .. وربما خارج القصيدة على نحـــو خـــاص. فاختلاط الأنواع هو أيضًا- شأنه شأن اختلاط الأشكال- علامة لا على الحرية فحسب، وإنمـــا أيضًا على الفوضوية. وإذا ما كان صحيحًا- كي نستعيد تعبير "تيبوديه"- أن "أهوســـة شـــعر" جديدة قد فُتحت(٩)، فيمكننا أيضًا أن نتساءل نحو أي مستقبل يحملنا سيل الميـــاه الصاخبـــة: ألا توجد، في هذا الإلغاء المطرد لمفاهيم الشكل والنوع الشعريين، مجازفات خطرة يتعرض لها الشـــعر نفسه؟ وما الذي يمكن أن يصبح عليه مستقبل شعر تسيطر عليه الفوضوية أكثر فأكثر، ويغـــزوه النثر أكثر فأكثر؟ ودون أن أحاول هنا معالجة المسألة في كل اتساعها، أريد أن أحصر نفســـي في المظاهر التي تهم قصيدة النثر على نحو خاص، والمخاطر التي تتعرض لها، والمستقبل المتاح لها.

كثيرا ما كررت القول- بعد أن ذكرت ذلك في الفصل الخاص بجمالية قصيدة النـــثر- أن الشروط العضوية لقصيدة النثر مزدوجة: فهي- في **آن**- الشكل الشعري لفوضوية تحررية، تناضل ضد كل القيود الشكلية، ونتاج إرادة تنظيم فني، هي وحدها التي تتيح لها أن تتخذ شـــكلا، وأن تصبح وجودا، شيئا فنيا. وإذا لم يتم الوفاء بأحد هذين الشرطين، يحكم على قصيدة النثر بـالموت أحيانا، والشكلية والافتقار إلى الطاقة الحية، وأحيانا بالعجز عن اتخاذ شكل، وفقـــدان التحديـــد والذوبان في النثر الخالص. إن الخطر "الشكلاني"، الذي كان كبيرا للغاية في الحقبة الرمزية، لم يعد يثير الخوف في وقتنا الراهن؛ وبالمقابل، فإن الخطر العكسي الذي يترصد قصيدة النثر، والتـــهديد الذي يقع عليها مزدوج: فهي- من ناحية- تخاطر بالاختفاء، بالتلاشي في النثر مثل خط مـــاء في بحر؛ ونحن نرى- من ناحية أخرى- ميلاد "نسخة مبتذلة" من الشعر الفوضوي، توشك أن تؤدي إلى اختلاط مخيف للقيم.

وأول مخاطر الشعر الفوضوي يكمن- كما قلت من قبل- في ألا ينجح في تحقيق شـــكل: والواضح تماما أنه انطلاقا من نقطة تشويش معينة لا تصبح الجملة سوى تتابع لكلمات ومقـــاطع لفظية خالية من كل قيمة دالة، وأن الشاعر الذي أراد خلق لغة خارج اللغة مقطوع عـــن كـــل تواصل مع الجمهور، و لم يعد يكتب إلا لنفسه، ويسقط في اللاشكل واللعثمة على مـــرأى مـــن

القارئ: فالطريق الذي فتحه "دادا" ما هو إلا طريق مسدود. وأيًا ما كانت- على الصعيد الفكري- أهمية هذه المحاولة، "من أجل القطيعة مع السابق، مع "أسوأ التقاليد"، اللغة"، حسبما يكتب "م. ريمون"(١٠)، فإنها لا يمكن أن تؤدي، على الصعيد الشعري، إلا إلى العدم والصمت. لكن ثمة طريقةً أكثر مكرًا في التلاشي، وهي الاستغراق في النثر، من فرط رفض القواعد والحدود.

والواقع أن الشعر اليوم يُعتبر "شيئًا بلا وزن يمكن أن يوجد في أي نوع"، مثلما يكتب "ميشو" (الذي يضيف أن "الطموح إلى صنع قصيدة وحده يكفي لقتلها"(١١)). ولاشك أن وجهة النظر هذه- التي تشير إلى نهاية الفصل بين فكرة **الشكل** وفكرة **الجوهر** الشعري(١٢)- تتسم بالخصوبة، بمعنى أنها تخلصنا من معتقد وثني في القواعد الشكلية وفي "الشعر الجميل". لكننا في النهاية، يمكننا التساؤل عما إذا لم يكن مفهوم الجمال الشعري، بل أيضًا مفهوم **اللغة الشعرية** الهام تمامًا أيضًا، مهددين بخطر جسيم .. وقد قلت، على سبيل المثال، إلى أي حد نجد صعوبةً في رسم الحدود الفاصلة بين سردية حلم وقصيدة نثر؛ ورغم هذا، فإن هذه الحدود قائمة؛ و"إيلوار" نفسه، الذي أضفى أهميةً كبيرةً على "الشعر اللاإرادي"، قد حدد أننا "لا نخلط بين سرد الحلم والقصيدة. فكلاهما حقيقة حية، لكن الأول ذكرى ومغامرة، تُستهلك على الفور، وتتحول، فيما لاشيء يضيع ولا يتغير من الثانية"(١٣). ولن يمكننا أن نُذكِّر بشكل أفضل بأن القصيدة كتلة مشعة، وتبلور لجوهر لازمني، ومن ثم فهي منفلتة من التحولات والصيرورة. وفي فصلي حول "*جمالية قصيدة النثر*"، أوضحت أهمية مفهوم *القصيدة* هذا الذي يتيح تحديد قصيدة النثر، وتمييزها عن الأنواع الأدبية الأخرى(١٤)؛ وقلتُ في نهاية ذلك الفصل، إن الانتظام في قصيدة، وعدم الخضوع للفوضى الخالصة أكثر صعوبة- بلاشك- على قصيدة من نمط فوضوي. وقد تحدث السيرياليون، مثلما نتذكر، عن إغواء "التنسيق في قصيدة"(١٥)؛ لكن أليست مخاطر التنافر، والتشويش اللاعضوي تحمل نفس الخطورة(١٦)؟

لكن ثمة ما هو أسوأ: فإذا ما قررنا أن العبث، واللاعضوي، واللاوعي هم وحدهم الشعريون، فسرعان ما سنصل إلى الموافقة على أن **كل** ما هو عبثي، ولاعضوي أو لاواعٍ إنما هو شعري. وهذا الخطر الثاني أفدح بكثير من الأول. ومثلما اعترف "بريتون" من قبل فيما يتعلق بالسيريالية، فهناك "نسخة مبتذلة" من اللاعقلاني(١٧)؛ وإن لم يكن هناك ما هو أصعب في وقتنا الراهن من أن تكون شاعر "قصيدة نثر" أصيل: فلاشيء ربما أسهل من الادعاء بأن المرء شاعر. وعلينا الاعتراف بأن العبث، والحلم، والفانتازيا المزعومة، قد ولّدت كثيرًا من الشعراء "المزيفين". وإذا ما كان حَكْي حكاية متنافرة وبلا خاتمة، ورص صرخات تمرد أو بقايا جُمل بلا تتابع كافيًا لأن يكون المرء شاعرًا، فمن الذي لن يكون شاعرًا؟ عندئذ، سيواتي الحظ النقاد لإدانة المفاهيم الجديدة التي تُدخِل- في الشعر، إجمالاً- شكلانيةً حديثةً، أكثر اصطناعًا من القديمة: "إذا كان اليأس موضوعًا بسيطًا، وإذا ما كنتم تمنحون جوائزكم إلى "أكثر القصائد حماقة"، فإنكم عندئذ لم

تفعلوا سوى أن تضعوا بدلا من القواعد القديمة تقليدا جديدا، لا هو أسوأ ولا هو أفضل في ذاته من الاثني عشر قدما أو القافية الغنية"، مثلما يكتب "بولان"(١٨). ويدين "ي. ج. لودانتيك"- في مقال منشور عام ١٩٤٨، حول قصيدة النثر- الفوضى والاستسهال السائدين، ويحمل السيريالية مسئولية هذه "المجانية التي لا مبرر لها"(١٩).

فهل ينبغي أن ندين قصيدة النثر ذات النمط "الفوضوي"، باعتبارها مصدرا لشعر مزيف ومؤثرات سهلة، ونعود إلى قصيدة المقاطع؟ لا "بولان" ولا "لودانتيك" يدينان مسبقا نوعا أنتج روائع أدبية لا جدال فيها، مثل *"إشراقات"* أو قصائد نثر "إيلوار"؛ لكننا ينبغي علينا الاعتراف جيدا أنه نوع أصعب وأخطر من غيره، بسبب حريته الواضحة نفسها(٢٠)، ويتطلب- بلاشك من القارئ- أقصى درجات التمييز. ويظل- فضلا عن ذلك- صعبا للغاية الحكم على مؤلفات معاصرة، لاسيما عندما يكون مفهومها ثوريا ورافضا للمعايير القديمة (وهو ما سيقال بشكل جيد للغاية، على سبيل المثال، عن التصوير الزيتي المعاصر(٢١)). ولكن، كم من ناظمي الشعر السطحيين في القرون السابقة قد عمدوا تعسفيا شعراء! وعلى المستقبل أن يقوم بالفرز.

ورغم هذا، فثمة ملحوظة مثيرة للفضول تتكرر بقلم "بولان" مثلما بقلم "لودانتيك": وهي أن أكبر كتاب قصيدة النثر، من "رامبو" إلى "إيلوار"، من "ميشو" إلى "شار"، كانوا **أيضا** كتاب نظم: فبعضهم أتى إلى النثر كنهاية أخيرة لتجاربه حول اللغة الشعرية ("بودلير"، "رامبو"، "مالارميه"..)، والآخرون ينتقلون من النظم إلى النثر حسب إلهام اللحظة (وهي حالة كثير من الشعراء الحديثين، "إيلوار"، "ميشو"، "شار"، "ريفيردي"..). فما معنى ذلك؟ هل ينبغي الاعتقاد مع "لودانتيك" أن "شعراء النظم الكبار وحدهم هم القادرون على اكتشاف مفاتن وتوافقات في النثر لم يعد معيار متسلط يوحي بها"؟ يمكننا الاعتراف، على أية حال، بأن الشعراء الحقيقيين عندما يأتون إلى النثر بعد أن يكونوا قد كتبوا الشعر (الموزون)، لا يأتون إليه رغبة في الاستسهال- وأنهم، على الأقل، قد أثبتوا أنهم قادرون على الكتابة نظما، وأنهم لا يتخلون عنها إلا رغبة في شيء **آخر**. فهل ينبغي أن نخلص إلى أن قصيدة نثر "مصاغة بشكل منهجي من قبل ناثر خالص" هي دائما "اعتراف بعجز"(٢٢)؟ هذا ليس مؤكدا- ولكن أمثلة هؤلاء "الناثرين الخالصين" تبلغ أيضا من الندرة حدا يمكن معه تجاهلهم: فحتى "ألويزيوس برتران"، الذي نجهل نظمه، كتب نظما، ولاشيء يؤكد أن "لوترييامون" لم يكتبه.

و"ج. بولان" (في حديثه- والحق يقال- لا عن قصدية النثر، وإنما عن النثر بالتعارض مع *الشعر*، فيما يتعلق بـ*"لمان جوخ"* لأرتو و*"كثافات"* لفارج) يثور على من يعتبر "أرتو" و"فارج" "شاعرين **لاسيما** أنهما يتخليان عن النظم"، ويقول لهم: "إن المشكلة التي تعنيني وينبغي أن تعنيكم هي بالتحديد أنهما احتاجا، كي يكتملا، إلى تغيير اللغة- إلى أن يصبحا ناثرين"(٢٣). هنا بالفعل، فيما يبدو لي، يكمن السؤال الأساسي الذي يطرح نفسه فيما يتعلق بالقصيدة المكتوبة نثرا، لا

نظما؛ أو القصيدة المكتوبة أحيانا نثرا، وأحيانا نظما، وفقا للضرورات الداخلية للعمل المقبل.

وقد تمثل جهدي في كل هذه الصفحات في محاولة الإجابة على هذا السؤال، وتوضيح أن قصيدة النثر- على عكس ما اعتقد الرمزيون- ليست شكلا انتقاليا محكوما بالزوال بعد ميلاد الشعر الحر، وإنما هي جهد حقيقي لخلق لغة شعرية جديدة، تستجيب إلى احتياجات **أخرى** غير النظم. لكن يبدو- وأنا أضع النقطة الختامية لهذه الدراسة، مادامت قد قادتنا إلى أحدث أشكال الشعر المعاصر، وأكثرها غرابة- أن البحث خلال تعددية الأشكال الفردية عن الأفق الذي يبين لقصيدة النثر أمر لا مفر منه. وبدلا من تصريحات الشعراء، التي لا تلقي كثيرا من الضوء على غموض الإبداع الفني(٢٤)، تتيح لنا أعمالهم القيام ببعض الإثباتات المثمرة.

وفي مواجهة الشعر الحر(٢٥)، الذي يتطلب تقسيمه وسائل أخرى وزاوية رؤية أخرى، تنحو قصيدة النثر إلى أن تحتفظ لنفسها لا بتقنية أخرى فحسب، بل أيضا بمجال شعري خاص بها. فالغنائية- التي تعتبر صرخة، واندفاعة انفعال يجد إيقاعة بشكل تلقائي- لا تعبر كثيرا عن نفسها نثرا، لأن تضاعف النبرات في أقصى حالات التوتر هذه يقود إلى النظم (وهذا ما يحدث، على سبيل المثال، لميشو(٢٦))؛ ويحدث نفس الشيء بالنسبة للغنائية التي تعتبر غناء موزونا، وعذوبة، وانسجاما (قصائد حب "إيلوار")- فهي تنحو، فضلا عن ذلك، إلى الالتحاق بالشعر الكلاسيكي. ومن ناحية أخرى، فإن وصف "الطبيعة" الذي يفرض تأثيرا مباشرا على الواقعي، لا ينجح معها (مع قصيدة النثر) إلا نادرا: فهي- بالفعل- إما أن تفضي إلى النثر الخالص، أو تسعى إلى أن تظل "شعرية" من خلال أنساق أسلوبية نحس فيها بالزخرفة (مثلما لدى "رونار"، وأحيانا لدى "بونج"). فـ"الطبيعة العظيمة"، هي في الأبيات التي يستدعيها "ريفيردي". ويمكننا القول إنها تمثل- بشكل حاسم- *المغامرة الإنسانية*، والتساؤلات، والمعارك، ومحاولات الغزو وإحباطات الإنسان في كفاحه ضد مصيره التي تبدو أكثر فأكثر مجالها المفضل. ألا نجد هنا موضوعا للتأمل؟

وبالتأكيد، يمكن اعتبار كل فن تمردا للإنسان ضد مصيره، ووسيلة للتغلب عليه- "معاداة المصير"، وفقا لصيغة "مالرو"(٢٧). فالإنسان- المرمي في هذا الكون "الباسكالي (نسبة إلى "باسكال") الذي يقتله" يحاول هزيمة الأقدار التي تسحقه، ولاسيما الموت، من خلال العمل الفني الذي يؤكد حريته ("يسعى التاريخ إلى تحويل المصير إلى وعي، ويسعى الفن إلى تحويله إلى حرية"، مثلما يقول "مالرو" أيضا(٢٨))، ويخلده فيما بعد الموت. ورغم هذا، يبدو لي أن هذه الرغبة قد أصبحت أكثر عمقا وإلحاحا في عالمنا الحديث المكرس للعبث، حيث تصبح الغزوات التقنية أدوات للبربرية، وحيث لم يعد الإيمان، مثلما في الأيام الخوالي، يعد الإنسان بحياة خالدة. فالفنان يشعر- أكثر من أي وقت مضى- بعدم توافقه مع العالم الذي رمي به فيه؛ وهو يشعر- أكثر من أي وقت مضى- بالحاجة إلى أن يصنع من الشعر (وهو ما يصح أيضا بالنسبة للتصوير الزيتي) وسيلة تمرد وتحرر.

ولأن قصيدة النثر- بالتحديد- قابلة لتشكل وتتمتع بتنوع في الوسائل التي تقدمها، فهي تبدو النوع الذي يمكن فيه *للحرية* الإنسانية أن تتأكد على أفضل نحو. وبالطبع، تمكنها تعددية أشكالها من الوفاء بمتطلبات متنوعة للغاية: فيمكننا القول- على سبيل المثال- إن اتجاها ما بكامله من قصيدة النثر يتجه نحو الحقيقي، وينحو لا إلى قبول الواقع وإنما إلى تمجيده؛ ويمكن لبعض النبرات الأكثر رجولة، والأكثر قوة من "مفاتن" البيت المنظوم (لدى "شار" على سبيل المثال) أن تجعل من قصيدة وسيلة فعل وأداة صيرورة للإنسان(٢٩). ورغم هذا، فإنها تنحو اليوم أيضا- في أغلب الأحيان- إلى أن تصبح تمردا ميتافيزيقيا، ومن هنا فهي- حسبما أعتقد- شكل حديث بالضرورة ("ثمة قيمة جوهرية للفن الحديث (..): هي الرغبة القديمة للغاية في خلق عالم مستقل، محصور لأول مرة في ذاته"، حسبما يكتب "مالرو"(٣٠)). فمن خلال جميع الأساليب: الإشراقة الساطعة، والسرد المشحون بالرموز إلى هذا الحد أو ذاك، وسرد الحلم، والدعابة السوداء أو سواها، والإبداع الفانتازي، تحدثنا قصيدة النثر "الفوضوية" عن "الإنسان المتمرد" في كفاحه ضد هذا العالم الذي يثقله، والسعي إلى خلق "*عالم مستقل*". والأهمية التي يتخذها شكل **السرد** تثبت لنا ذلك: فلم تعد أبدا نصوصا سردية لوقائع متعاقبة تنقاد إلى نهايتها المنطقية، مثلما في النثر، وإنما نصوصا سردية تغمر جذورها في الصمت والمجهول، سرديات تبدو كأنها أتت من عالم آخر، وتشهد- رغم هذا- على جهود الإنسان من أجل تحرره في هذا العالم. ولاشك أن هذه القصائد، التي تعتبر نتاجا- بدرجة كبيرة- لإرادة التمرد السيريالي، قد انطوت، في الأدب الحالي، على صدى مختلف وشبه تراجيدي كان غائبا في النثريات السيريالية. ففي قصائد "بريتون" و"إيلوار"، كانت هناك نبرة أمل، نغمة عن الرائع الفردوسي، التي يفتقر إليها شعراء الحقبة التالية: فالكابوس قد حل محل الحلم السعيد بالنسبة لكثيرين؛ وأحيانا ما يبدو أنهم يهيمون في عالم يفلت منهم (وذلك محسوس للغاية بالنسبة لميشو، على سبيل المثال). فهل ينبغي أن نرى - في ذلك - إدانة للشعر الفوضوي؟ سيكون من الاستسهال الشديد القول إن الرغبة في التحرر من القوانين الكونية وخلق عالم مستقل هي محاولة إيكارية، محكومة مقدما بالفشل: أولا لأن محاولة كهذه قد ولدت أعمالا جميلة، يؤسس كل منها بطريقته عالما جديدا، ومبررا كافيا في حد ذاته؛ إذ إن عالم "لوتريامون" باق على قيد الحياة رغم إرادة العمل الهدامة، وعالم "رامبو"- رغم فشل مشروع "الرؤيل"؛ ثم لأن محاولات كهذه تستمد قيمتها من مبالغة طموحها نفسه: وربما ترجع جدارة البشر إلى ما يلقون به من "رميات نرد" بلا أمل، وهم يعلمون أنهم لا يستطيعون منع الغرق الأبدي للنوع الإنساني الذي ينوء بعداوة العناصر- وإنما بأمل المساهمة في ظهور "كوكبة نجوم"(٣١)، في سماء الفن الصافية..

ومن هنا، فإن قصيدة النثر، نوع التمرد والحرية، هي أكثر من مجرد محاولة بسيطة لتجديد الشكل الشعري: إنها مطالبة للروح، ومظهر للكفاح الذي يستأنفه الإنسان دائما من جديد ضد مصيره.

الهوامش

(١) *De l'héroïsme de la vie moderne*, Salon de 1846; et *Le peintre de la vie moderne*, I; **Œuvres**, Pléiade, t. II, p. 133 et p. 328؛ "الجميل مجبول من عنصر أبدي لا يتغير، ويصعب تحديد كميته إلى درجة بعيدة، وعنصر نسبي، ظرفي، سيكون- إذا شئنا- الحقبة، والموضة، والأخلاق، والعاطفة، بالتناوب أو معا" (ص٣٢٦).

(٢) "إذ إن أبطال "الإلياذة" لا يصلون إلى عرقوبكم، أيا فوتران، أيا راستينياك، أيا بيروتو"، مثلما يصرخ "بودلير" بطرافة في حديثه عن "الجمال الحديث" (**المرجع السابق،** ص١٣٦).

(٣) قارن بما سبق، "**جمالية قصيدة النثر**"، ص١٥٠ من هذا الجزء: *المبدأ المزدوج لقصيدة النثر*.

(٤) قارن بما سبق، ص٤٣٨ من هذا الجزء؛ وقد سبق أن أوضحت في الفصل الخاص بـ"جمالية قصيدة النثر" هذا الاختلاف بين شعراء "النظام الأبدي" وشعراء التمرد الفوضوي (قارن بما سبق، ص١٥٨ وما يليها، من هذا الجزء).

(٥) **Le degré zéro de l'écriture**, éd. du Seuil, 1953, p. 121

(٦) قارن بالمقال الحديث لـ"م. بلانشو" عن "أرتو" في **Nouvelle Revue Française**, 1er novembre 1956, p. 873-881.

(٧) "استمرت (كلمة) قصيدة تعني لفترة طويلة: أنها "عمل منظوم، متناغم وممتع، وذو امتداد معين". هذا ما يؤكده على الأقل "ليتريه"، وأنا أصدقه. وفي وقتنا الراهن، تعني: "عملا من نثر، متنافرا، ويائسا، وبالأحرى قصيرا". وباختصار، فإن الشاعر الوحيد الجديد بالاعتبار سيكون "الشاعر الملعون"، مثلما يكتب "بولان" (*De la paille et du grain*, **Cahiers de la Pléiade**, printemps 1948, p. 157).

(٨) قارن بمقال "بولان" السابق ذكره.

(٩) قارن بـ Thibaudet, **Histoire de la littérature française depuis 1870**, Stock, 1936, 5o partie, chap. 4, p. 557

(١٠) **De Baudelaire au Surréalisme**, Corti, 1940, p. 337.

(١١) قارن بما سبق، ص٥٤٢.

(١٢) قارن بمقدمتي، ص٣٢ من الجزء الأول.

(١٣) قارن بما سبق، ص٤٦٧.

(١٤) قارن بما سبق، ص١٥١.

(١٥) قارن بما سبق، ص٤٦٠.

(١٦) قارن بما سبق، ص٤٦١.

(١٧) قارن بما سبق، ص٤٦٦، ملاحظة رقم ٣٠٥.

(١٨) مقال سبق ذكره، **Cahiers de la Pléiade**, printemps 1948, p. 157.

(١٩) *Sur le poème en prose*, **Revue des Deux Mondes**, 15 octobre 1948, p. 765.

(٢٠) قارن بمقدمة "أ. سيلفار" في صدر **Anthologie de la poésie vivante, t. II, Poème en prose**, p. 7: "تفترض" قصيدة النثر "كل الحريات، لكنها لا تستطيع أن تتحمل أيا منها، لأنها لا تطمئن إلى أي منهج، أو أية طريقة، أو أية تقنية، ولا تستند على شيء. إنها منحوتة كلها بشكل صارم ومباشر في الشعر نفسه. ولأنها شكل مفترض نظريا وفي متناول الجميع، فسرعان ما تصبح مستحيلة على كل إنسان".

(٢١) قارن، على سبيل المثال، بـ J. Cassau, **Situation de l'art moderne**, éd. de Minuit, 1950, p. 81 (فيما يتعلق بموضوع الرسام).

(٢٢) Y.-G. Le Dantec, *Sur le poème en prose*, **Revue des Deux Mondes**, 15 octobre 1948, p. 766.

(٢٣) Paulhan, *De la paille et du grain*, **Cahiers de la Pléiade**, printemps 1948, p. 158.

(٢٤) بعد أن بدأت في سؤال بعض الكتاب، لاحظت أن الجميع يجيبونني بنفس الطريقة: لا نعرف أبدا - بشكل مسبق - لماذا سنكتب قصيدة نثر، ولا حتى أنها ستكتب. قارن بتصريحات شعراء النثر الواردة في **Anthologie de la poésie vivante, t. II, Poème en prose**, Librairie Les Lettres, 1954، وخاصة "بيالو" و"جيرن" و"ج. ريدا": وجميعهم يكتبون نثرا أو نظما "حسب الضرورات الغامضة إلى حد بعيد للحظة" (ص١٠٥).

(٢٥) أنحي جانبا الشعر الكلاسيكي، مادمت لا أتناول هنا سوى الأشكال الحديثة. وقد سبق أن تكلمت عن الشعر الكلاسيكي كشكل لـ"الانسجام" و"الأبدي" (ص١٥٥-١٥٦).

(٢٦) قارن بما سبق، ص٥٣٩.

(٢٧) **Les Voix du Silence**, Galerie de la Pléiade, 1951, p. 637: "إن انتصار كل فنان على عبوديته يلتحق - على مستوى أكبر - بانتصار الفن على مصير الإنسانية"، حسبما يقول "مالرو" في نفس الفقرة.

(٢٨) **المرجع السابق**، ص٦٢١.

(٢٩) قارن بما سبق، ص٥٥٨.

(٣٠) **Les Voix du Silence**, p. 614.

(٣١) حسب "ل. ج. أوستن"، تعني قصيدة "مالارميه" "أن رمية نرد *واحدة* لن تلغي الصدفة أبدا؛ وإنما **كل** أفكار البشر هي بنفس القدر محاولات توجه **فكرة** الكون نحو النقطة الأخيرة التي تقدسه". وكي يكون لهذا التقديس معنى، يحتاج **الكون** إلى الروح الإنسانية وأفكارها" (*Mallarmé et son critique allemande*, **Revue d'Histoire Littéraire**, avril-juin 1954, p. 192).

المحتويات

القسم الثاني: **قصيدة النّثر ومشكلة التّقنية الشّعريّة** ٧

الفصل الأول: من بودلير إلى الرمزيّة ١٣

الفصل الثاني: ميلاد الرمزيّة (١٨٨٠ – ١٨٨٦) ٥١

الفصل الثالث: قصيدة النثر و الشّعر الحُر – جمالية قصيدة النثر ١١٩

الفصل الرابع: قصيدة النثر الرمزية بعد عام ١٨٨٦ .... ٢٠١

الفصل الخامس: التوجُّهات الجديدة ٢٩٥

القسم الثالث: **قصيدة النّثر في الاضطراب المعاصر** ٣٤٣

الفصل الأول: فجر شِعر جديد (١٩٠٠–١٩١٣) ٣٤٩

الفصل الثاني: ما بعد الحرب العالمية والروح الجديدة ٤١٧

الفصل الثالث: نظرات على الحقبة المعاصرة ٥١٧

خاتمة ٦٠٣

بيبليُوجرافيا ٦١٩

أحدث الإصدارات

فلسفة العصر الوسيط / الآن دي ليبيرا

ترجمة: أ. د. مصطفى ماهر

قصيدة النثر / سوزان برنار

ترجمة: راوية صادق ، مراجعة: رفعت سلام

هذا هو كل شيء : مائتا قصيدة من برشت

ترجمة: أ. د. عبد الغفار مكاوي

الأصول الفكرية للحملة الفرنسية على مصر :
الاستشراق المتأسلم في فرنسا / هنري لورنس

ترجمة: بشير السباعي

المثقفون / بول جونسون

ترجمة: طلعت الشايب

هوية مصر بين العرب والإسلام / جانكوفسكي وجارشوني

ترجمة: بدر الرفاعي

فن الرواية / ميلان

ترجمة: أحمد عمر ش